جورج سادول

تاريخ الفن السينمائي



القسم الثالث

من الازدهار السويدي
إلى بناء هوليوود

ترجمة : بهيج شعبان

منشورات مكتبة المعارف في بيروت

جورج سادول



ترجمة: بهيج شعبان

منشورات مكتبة المعارف في بيروت

القسم الثالث

من الازدهار السويدي
الى بناء هوليوود

الفصل الخامس عشر

الازدهار السويدي

ظهر ابتكار السينما السويدية قبل سنة ١٩١٤ في فيلم «معارك الحدود» لستيللر وفي «انجبورغ هولم» الذي هاجم فيه سجوستروم مؤسسات «الاحسان». اما فيلم «الإضراب» الذي افتتحه في العصر نفسه فانه يمثل صفة اجتماعية مماثلة، ولكن هذه الشواغل لم تكن سائدة في اعماله سابقاً.

وكان فيلم «مغامرة المهندس ليبل الغريبة (١٩١٦) فرصة للممثل سجوستروم ليمثل دوراً مزدوجاً في احد افلامه. وفي سنة ١٩٤٥ سادت الدهشة من شكل الرواية البوليسية لانها تلائم الشواغل الرائجة عند بعض صانعي السيناريو. وباستعمال طريقة «الرجوع المتتابع الى الوراء» شوهدت حادثة واحدة تحت عدة تنويرات، خلال قصص مختلف الشهود في قضية ليبل.

ومع ذلك فان فيلم «المهندس ايبل» لم يكن يعادل «تيرج فانجن» لإبسن، ولا «ابنة المنجم» لسلمى لاجرلوف ولا «المحكومون بالموت» للايسلندي سيغورجونسون الذي

جاء بعده .

وكانت افلام شركة (المثلث) قد بدأت توحي لأوروبا . وتأثيرهـا اكيد على سجوستروم . ولكن الصدفة ، ثم التجربة العملية عند توماس أنس وتلامذته كانتا قد بدلتا غريزيـاً مناظر (الفار – وست) الطبيعية الخشنة ، والصالون ، ووضعتاها في اشخاص الرواية . وقداستعمل سجوسترام الوسائل نفسهابشكل محسوس قاصداً بلوغ الفن الكبير ، وقد حقق ذلك تماماً . وهكذا حسب قول موسيناك : « ان السويديين كانوا مبتكرين ، عن وعي ، كما كان الاميركيون مبتكرين عن لا وعي في افـــلام العصر الجميل – واريد ان اقول سنة ١٩١٦ » .

وَعرْضُ « المحكومون بالموت » هو نموذج يدل على طراز خاص . فجبال إيسلندا تفرض نفسها منذ الصور الاولى ، دون ان يكون هناك إلحاح ظاهر ، بوجود حقيقي حيث يبدو المتشرد الذي يمثله سجوستروم انه منبثق منها . وتبدو المزرعة التي أحبتها المالكة الثرية (إديث ايراستون) بديعة بزخرفها وطريقة وضع الاشخاص في هذا الزخرف . وليس هناك اي انفصال بين المناظر الطبيعية وما بناه الاستديو . ولم يكن الاميركيون قد حققوا هذا الانسجام الا في (الفار – وست) المعاصر وفي اثر تاريخي « كولادة امة » ، وكانت رداءة المناظر الداخليـــة تتنافى ، بشيء من الاستثناء ، مع منظر الهواء الطلق البديع . وقدعرف سجوستروم ، وهويريد ان يرينا مزرعة إيسلندية في مجتمع بدائي وبطريركي ، ان يشرح بواسطة الديكور والملابس دور السيدة ،

والخدم ، والثروة ، والابوة ، والمشغل العائلي ، بدون ان يقيد هذا العرض الاجتماعي الذي يتبع فيه وصف المحيط الطبيعي تقدم العمل المسرحي والبسيكلوجي .

وعلى الأثر يلتجيء العاشقان الى الجبال التي تستمر في السيطرة على العمل بوجودها الدائم . وفي النهاية يمّحي كل شيء امام الحب الذي يضع الرجل وجهاً لوجه امام المرأة . ويكون المنظر الطبيعي هنا قد اختفى فاسحاً المجال امام ديكور مقتضب لكوخ . والرجال وحدهم هم الذين يهموننا هنا . ان قواعد اللغة السينمائية لم تستعمل مطلقاً في الماضي بمثل هذا العلم .

وشرع المحقق بعد ذلك باختيار رواية كبيرة لسلمى لاجرلوف « اورشليم في داليكارلي [1] Dalécarlie » مستعمـــلاً صيغة « الاجزاء » للنهـايات الفنية . وهكذا أتم ثلاثة افلام كبيرة : (حياة الجـــدود) (في عصرين) و (الساعة المحطمة) ، وقد قطعت السلسلة حينذاك . ثم توبعت بعد خمس سنوات بفيـــلم « الملاعين » الذي قاده غوستاف مولاندر بموهبة مشكوك فيها .

وفيلم « العربة الشبح » الذي انهاه سجوستروم بعد فيـــلم « ديرســـاندومير » (من تأليف غريلبارزر Grillparzer) و « والمعلم صموئيل » ، هو فيلمه الاكثر شهرة ولكنه ليس الاكثر إتقاناً بسبب الشيخوخة التي لا يمكن انكارها . ان طبعات الصور العديدة على فيلم واحد Les Surimpressions والتي حققها يوليوس

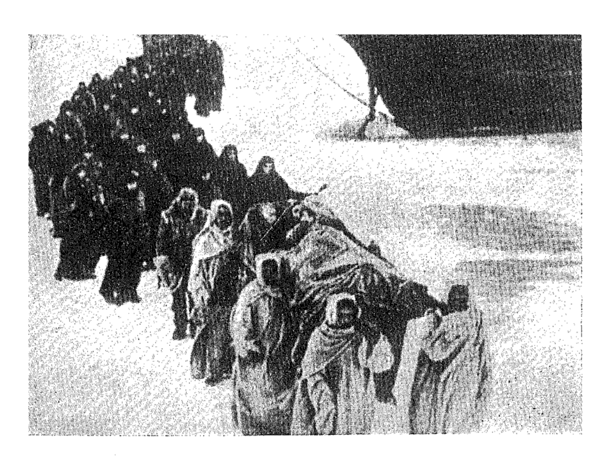
---

١ ـ داليكارلي : بلاد قديمة في السويد الوسطى بين نروج وخليج بونى .
ـ المعرب ـ

جانزون كانت العنصر الرئيسي في نجـــاح « العربة الشبح » فقد استعملت للمرة الاولى بشكل واسع طريقـــة « الفوتوغرافيا الروحية » القديمة التي اختارهاميلييه في الماضي للسينما بشكل سافج. وتظل «العربة الشبح» ، الكارجة بشكل لا يدرك على الدروب الضبابية او على اندفاع امواج الاوقيانوس ، دليلا هادياً ساحراً. ولكن طبعات الصور العديدة على فيلم واحد تصدمنا حينما تستعمل في مقبرة يشعرنا بها الاستديو.

هناك حوذي الموت يسعى ليحل محل رجل ميت في الخطيئة مساء عيد القديس سيلفستر ، وعذراء تقية مسلولة تحب عن غير وعي سكيراً كهلا ، وموعظة منغمة لجيش الخلاص معروضة كحل لقضية البؤس البشري ، وقرار اتهام ضد الخانة ، ومعاشراتهـــا الرديئة تشكل اكداساً يصعب احتمالهـا . لقد لجأ سجوستروم بمهارة الى الحيلة مستعملا قصصاً متتابعة اتاحت له — كما في المهندس ايبل — ان يعطي بالتتابع للقصة لهجة ثلاثـــة او اربعة شهور مختلفين ، وفي الوقت نفسه يقطع تاريخ الحوادث .

وفيلم «العربة الشبح» الذي اختل توازنه بسبب ما قطعت المراقبة منه حفظ مع ذلك قطعاً جميلة جداً : سعادة موطن في الريف ، في الصيف ، على ضفاف المـــاء ؛ الازقة والاكواخ في الاحياء الفقيرة ؛ الدرج الخشبي الذي تهبط عليه الزوجة المفجوعة المضطهدة بخطى بطيئة ؛ الباب الخشبي الذي يحطمه السكير الهائـــج ... ورغم بعض الشذرات المخصصة لمجموعة موسيقية فان فيلم « العربة الشبح » الممل هو شاهـــد على ذوق وضلال عصر اكثر منـه



كنز آرن (شيللر ، ١٩١٩) موكب الجنازة يمر بالقرب من السفينة المحـ
في الجليد في اخراج منظم .

البيت القديم (ستيللر ، ١٩٢٢) سيدة الحزن تحمل الى المشعوذة الصغيرة (ه
جوهنسون) خبر الكارثة ، جنون خطيبها وافلاسه .



طرافة كبرى .

وفي فيلم «برهان النار» زاد سجوستروم من صوفيته وعالج بشكل واسع تاريخاً للشعوذة ذا قرابة بفيلم «يوم الغضب» الذي حققه دراير بعد عشرين سنة. ثم شرد في متاهات الآداب الاجنبية بفيلمه «البيت المحوط» لبيير فرونديه . ولم يتأخر في ترك السويد بعد هذا الاخفاق .

كان سجوستروم يدهش بقوته الثقيلة نوعـــاً ، وسلطته ، وذكورته. وهي صفات اكثر وضوحاً عند المحقق منها عند الممثل الذي ظل مسرحياً بشكل ما .

اما ستيلر فحساس ، ماهر ، غـير متأثر ، نسائي تقريبـــاً ولكنه يبلغ في الغالب شعراً سامياً عميقاً قد استعمله حسه الكامل المرن .

وكان التأثير الدانيمركي يسود القسم الاول من عمله ، وذلك يتعلق بالميلودرامات « الاقنعة السود » ، « مقدرة امرأة » حيث اخرج «فامب» من «ناخبات عصريات» او «السيدة تيبس» الخيالية. وهذا التأثير ايضاً محسوس ايضاً في طرفته الاولى « وولو Wolo» التي تجري حوادثها في كواليس اوبرا كبيرة. وبعد ان قام ببعض المحاولات في المهزلة البسيكلوجية الخفيفة بفيلمين قـــام بتمثيلها سجوستروم : « افضل افلام توماس غرال » و «مولوده الاول» بلغ ستيلر ذروته بفيلم مقتبس عن سلمى لاجرلوف : (كنز آرن) . فالثلج ، والشتاء ، ومركب احتجزه الجليد ، كلها تسود العمل . وكان ستيلر في ذلك افضل من معلمه سجوستروم اذ جعل من

الديكور احد العناصر الفعالة في القصة التي تسيطر على المجموع. وقال موسيناك في ملاحظة له تطبق على (كنز آرن) كما تطبق على غيرها من الطرف السويدية: (بأية قوة غريبة يتهم الديكور المستعمل هكذا ميزة مشهد، ويشرح ويكمل حركة او تعبيراً، ويكشف بسيكلوجية المأساة. لقد انهك الايطاليون عيوننا باسراف باهر غير مفيد في المناظر الطبيعية البديعة، وقد جاء السويديون بعد ذلك، وبتحفظ اكثر من الاميركيين، لاقرار التوازن كلما سنحت الفرصة.)

التوازن وقناعة الوسائل، هذا ما يدهش عند ستيلر. لقد كان على عكس غريفث، يتجنب الفصاحة والتفخيم في الكلام، الا ان هذا لم يمنعه من الرجوع الى نتائج الفن الكبير، ان نهاية «كنز آرن» مشهورة: موكب جنائزي يسير على الجليد حيث وقف المركب المتجمد الذي كان احد السبل المادية في الفيلم. الجثة ممددة، مكشوفة الوجه، على نعش يحمله ستة رجال يرتدون ملابس بيضاء كالتماثيل، ويسير وراءهم الموكب الجنائزي الأسود في سير متعرج. وقد أخذت صورة المشهد المنظور من فوق بتوجيه الآلة الى اسفل. وجماله المؤثر المرن يبشر بمواكب فريتز لنغ الاحتفالية في (نيبوجن)، وكذلك بنهاية «ايفان الرهيب» حيث نتأكد ان ايزانستاين قد تذكر ستيلر من غير شك. وفي هذا التنسيق الكامل نتعرف الى تجربة رجل عرف ان ينقل، بذكاء الى السينما بعض وسائل المسرح.

وفيلم «خلال القطر السريعة» الذي تبع «كنز آرن» كان

اقل قيمة من فيلم « في دوران الماء » الذي سبقه ، والذي سيطر عليه حب ليلابيل اين ولارس هانسون الغض . امـا فيلم « نحو السعادة » فمتأثر نوعاً بالمآسي الدانيمركيـــة العصرية ذات المشهد الكبير والتظهير الفخم اللذين اعطته اياهما هوليوود . وكان هذا الفيلم تيهاناً رغم نجاحه . ولم تربح السينما السويدية شيئاً في هبوطها نحو امية الساحات العامة وعربات النوم التي تصلح لواحد كلوبيتش Lubitsch

وكان ستيلار على حق في عودته الى موضوع قـــومي بفيلم «البيت الاقطاعي القديم» من تأليف سلمى لاجرلوف . ان آخر وريث لعائلة مفلسة يريد الحصول على الثروة من تجارة حيوانات الرنا في سبيل حب احد فتيات السيرك . وقد امكن للقصة ان تكون اصطلاحية ولكن ستيلار جعلها صحيحة تماماً رغم عـدم المساواة في لهجتها .

ووصول ممارسي الالعاب البهلوانية الى ساحة القصر له فتنـة وسذاجة ذكريات الطفولة رغم ان هذا المشهد افسد قليلاً بشبحين ثقيلين لممثلين هرمين ، وقد ارتقى العمل الى مرتبـة الملحمـة في القسم المتعلق بحيوان الرنا . ويبدأ التسلسل ببساطة ودقة وثيقة ثم تتعقد المأساة وتتقدم متوافقة باتقان مثالي مع تسارع المونتاج والعمل . وبعد ذلك انتقل ستيلار بمهارة فائقة من الواقعيـة الى الصوفية الشعرية ، قطبي السينما السويدية . وكان البطل قد تُرِك كميت في الثلج حيث ينطلق جنونه . والحركة البطيئة لرأس رنا نائم تدخل في صعيد شبه سحري . وهناك اشارة تعود بنـــا الى

غرفة البيت الاقطاعي القديم حيث ينام احد المشعوذين ؛ وينفتح جدار ، فنرى عربة في منظر من اشجار الصنوبر التي حطمتها الثلوج تتقدم وتجرها ثيران سمراء ، تقل «سيدة الحزن» ، وهي عجوز شنيعة ، هازئة ، مغطاة ، بشكل غريب ، بأقنعة سوداء ذات طيات مضغوطة كأنها مبللة . انها ترفع الغطاء وترينا أسيرها الموثق — البطل الواله المجنون — ثم تنزلق على السرير وتختفي في عالم من الليل والاحلام .

لم يبلغ ستيللر قمماً كهذه في فيلمه «اسطورة غوستابولنغ» الطويل المضني الذي كان «غناء البجع» في الفن السويدي ،واصبح ذا تأثير اوسع لوجود المبتدئة الصغيرة الناضرة غريتا غاربو الى جانب الممثل الكبير لارس هانسون .

واذا كان سجوستروم وستيللر يسيطران من فوق على المدرسة السويدية فانهما لم يكونا الوحيدين اللذين نالا الشهرة . فقد بدا الممثل رون غارلستن انه بلغ قمة وقتية في فيلم (عندما يأمر الحب) الذي يسوده ديكور الفيوردات . والممثل ايفان هدكفيست اشتهر بتلك الهزليات الاخلاقية البديعة مثل (ابنة الطلاب ، زواج جوجو) قبل ان يرتقي الى الشعر في (حج الى كفلار) . وشخصية جوهن و . برونيوس تخطت شخصية هدكفيست . واكثر افلامه شهرة (الطاحونة تحترق) قد تناول وجده ، وفقاً لسيناريو من صنع كارل كجلروب Gjellerup ، موضوعاً عالجته السينما الدانيمركية قبلا في عدة مناسبات . وبعد فيلم (الهر المنتعل)من وضع بال روزانكرانتز

و (جنية سولباكن الصغيرة) من وضع بجورنستجرن . بجورنسن Bjornstjerne Bjornson ، و (قساوة نفس) من وضع هنريك بونتوبيدان فان بورنيوس اتجه لحسن الحظ نحو الاخراجات التاريخية الكبيرة (شارل الثاني عشر). وبدأ بعده بقليل غوستاف مولاندر وبلغ النجاح باقتباسه عن مسرحية شهيرة (جاسوس اوسترلاند) التي اخرجها فيلماً فرع باته السويدي قبل سنة ١٩١٤ .

وفي سنة ١٩٢٠ تألقت السينما السويدية ببريق جذب الى استوكهولم افضل منتجين دانيمركيين : بنجمان كريستانس وكارل دراير اللذين سندرس فيما بعد اثارهما التي حققاها في اربعة بلدان .

لقد اتم كريستانسن طرفته الكبرى في استوكهولم بفيلمه المتحرك (شعوذة خلال العصور) . ان هذا الممثل الذي ضم جهوده مدة طويلة الى جهود غلوكستاد وفون دير إي كوهل بدأ بالافلام الراعبة (المجهول الغامض) و (الليلة المحاطة بالاسرار) وشرع في السويد بتحقيق وثيقة حقيقية عن الشعوذة مستوحات مباشرة من الآداب القضائية الزاخرة في القرنين السادس عشر والسابع عشر . ولم يتراجع امام شيء : اطفال رضع ملقون في طناجر يغلي فيها الماء ، صدور ذابلة لنساء هرمات قبضت عليهن محاكم التفتيش ، رهبان تحيط بهم الدعارة ، مشعوذون شبان مرتبطون بشياطين شنيعين . واظهر حتى إست بعلز بول نفسها التي تقبّل كانها صحيفة في مجمع السحرة .. ان سادية بعض المشاهد وفحشها يمكن ان

يحددا معل هذا الفيلم الغريب في القاعات المختصة الممنوع دخولها
على من لم يتجاوز السادسة عشرة من سنه . ولكن الفن ، كما هو
الامر عند بروغل او كالو – اللذين استوحاهما كريستانسن مباشرة –
يغير التفاصيل التي يمكن ان تكون بدونه مبتـذلة او كريهة .
وعلم التنوير يمنح واقعية غريبة لفن طلاء الوجه المفرط او الأقنعة
الكرتونيـــة . وقبل (الكرمس البطولي) بخمس عشرة سنة
استلهمت مشقة التأطير المهارة الفلمنكية ، وكانت الصور تلتحم
باحتراس يبشر بفيلم (الآم جان دارك) . ولم تنقص السنوات
من قوة سم مجمع السحرة غير العادي الذي لم يكن له غد ؛ وترك
المحقق السويد ليارس مهنته كممثل في الاستديوات البرلينية ثم
ليحقق في هوليوود بعض الافلام من النوع الوسط .

ان كثيراً من الطرف الكبرى استطاعت تسنم الشهرة العالمية
من افلام بلاد لا يبلغ سكانها عدد سكان مدينة نيويورك ودور
السينما فيها اقل عدداً من دور السينما في بتسبورغ او سنسيناتي ولو
كان الانحلال الدانيمركي المفاجىء اتاح لشركة (سفانسكا) التي
اسسها مانيوسن ان تخلق لنفسها وضعية مشتهـــاة وان تبتلع
الشركات المنافســـة لما جعلها ذلك الازدهار قادرة على منافسة
هوليوود وبرلين . ولا يكفي ان يطري النقاد في فرنســـا
وانكلترا فيلم (المحكومون بالموت) و (كنز آرن) كطرف
كبرى لتستطيع الافلام السويدية ان تكتسح السواد الاعظم
من الجماهير ، فرواجها عندنا – في فرنسا – كان محدوداً ببعض
قاعات باريسية مختصة . وسواد الشعب الذي كان يتحمس يومذاك

لفيربانكس او هايا كاو كان يجهل اسم سجوستروم .

وبدا مانيوسن خائفاً من ان تضر الميزة النموذجية القومية لافـــلام شركة (سفانسكا) بشعبتيها . فاتجه نحو الانتاجات (الاممية) التي نجح فيها ستيللر وحده في فيلم (نحو السعادة) . ولكن هذا المجرى الجديد خيب امل النقد والمفكرين دون ان يكتسح السواد الاعظم من الجمهور . وباشتداد المنافسة الاميركية الالمانية فان ازمة عنيفة اوقفت الانتاج السويدي . فذهب كريستانسن ودرايو الى برلين ، وموللاندر الى فنلندة ، واخيراً تنظمت عملية ترحيل مشؤومة بواسطة اميركا .

وفي سنة ١٩٢٣ لم تعد هوليود الضاحية المجهولة من لوس انجلوس واصبحت عاصمة لامبراطورية سينمائية عالمية . ولم يعد احتكارها يهاب فرنسا الساقطة عن مقامها ، ولا انكلترا الهابطة الى العدم ، ولا الدانيمرك التي صفيت او ايطالية التي تلقت رصاصة الرحمة . وبقيت قوتان مكتسحتان بشكل خطر : السويد والمانيا .

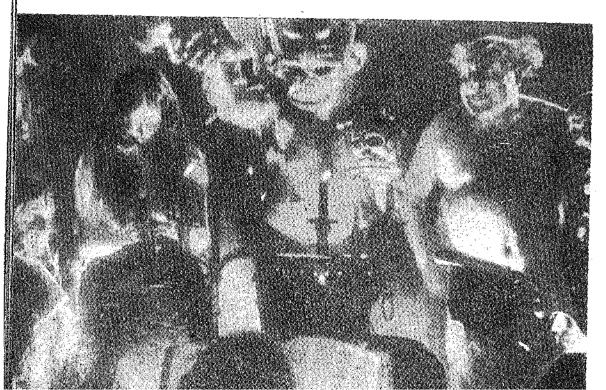
واسرعوا في هوليود للاستفادة من زوال شركة (سفانسكا) . فاجتذبت سجوستروم اتفاقية مغرية . فاجتاز الاتلانتيك وتبعه على الاثر ستيللر ، غريتا غاربو ، لارس هانسون وكريستانسن . وازدادت مصاعب السينما السويدية المالية بحرمانهـــا من هؤلاء المحققين والنجوم العالميين . وكانت مواهب برونيوس وهدكفيست وكارلستن وموللاندر بعيـــدة العبقرية ، بينما كان السويديون الاربعة الكبار يتابعون في هوليود اعمالاً متنوعة ، ولم يعد العالم يسمع من يتكلم عن (سفانسكا) . فقـــد لاشت هوليود بحيلة

صناعية خصماً قوياً وربحت في هذه العملية احـــدى الدعائم الرئيسية : غريتـــا غاربو . ودخلت السينما السويدية في اغفاءة دامت خمس عشرة سنة . ولم تستطع القيام بعد ، في سنة ١٩٥٥ ، من الضربة الشديـدة التي وجههـــا اليها المتمولون الاميركيون نحو سنة ١٩٢٠ .



هملت (سفن غاد ، ١٩٢٠) الممثلة الساحرة استانيلسن في المشهد الاخير

السحر خلال العصور (بنجامان كريستانسن ، ١٩٢١) . لقد عثر المحقق الدايمنركي في السويد على اسرار بروغل وجاك كالو فيما يتعلق بالبلاستيك .



الفصل السادس عشر

التجليات الالمانية

قسمت الحرب اوروبا الى ثلاثة أقسام : في الغرب ، فرنسا وانكلترا والبلاد اللاتينية التي اكتسحتها اميركا . وفي الشرق روسية الفسيحة الممونة بشكل سيء بالافلام الاجنبية عن طريق فلاديفوستك واسكندينافية . واوروبا الوسطى المعزولة عن العالم بسبب هاتين الكتلتين الحليفتين والخاضعة لسيطرة المانيا فقد كانت مهددة بمجاعة سينمائية .

وكانت الصناعة الالمانية الثقيلة قد علمت ان السينما اصبحت في اميركا مشروعاً كبيراً بدأ يهتم فيه وول ستريت [1] . وبدا ان تموين اوروبا الوسطى بالافلام (واجب وطني) كصنع المواد الغذائية . وقد ادركت قيادة اركان الحرب عظمة هذه المهمة فنبه الجنرال لودندروف في الرابع من تموز ١٩١٧ وزير الحربية — في عصر كان فيه « الصراع في سبيل الاخلاق » عند العسكريين والمدنيين ذا اهمية اساسية — ان عليه ان يحشد الجهود

---

١ — شارع اصحاب الملايين في نيويورك — المعرب —

الاخلاقية والمادية للسينما الالمانية على قواعد عقلية . وساند هند نبرغ لودندروف ، ثم اتحد رجال المصارف ، والكيمياء ، والكهرباء ، والتسليح ليؤسسوا شركة قوية باسم L'Universum Film Aktien Gesellschaft ومعروفة عادة بحروفها الاولى U . F . A .

وهذه الشركة عبارة عن جمعية صناعيين (كارتل) جمعت اليها المنتجين الرئيسيين ، كما فعل اديسون . واساليب (الكارتل) الالمانية لا تختلف عن اساليب التروست الاميركية ، وغاياتها الاحتكارية اكيدة . ولكن هذه التنظيمات المالية كانت يومذاك ممنوعة من حيث المبدأ بقانون شرمان ، بينما كانت الحكومة في المانيا تعظمها وترأسها .

كانت كل شيء يهيء الريخ لبناء صناعة سينمائية قوية . ومنذ الشهور الاولى من الغزوات ازداد الذهاب الى دور السينما بشكل ملحوظ كما كان الامر في كل مكان من اوروبا ، وتعوض تأخر الاستثمار الجسيم . وكانت الصناعة الكيماوية الكبرى منذ سنة ١٩٠٨ تهتم بصنع الافلام ، وكان الفيلم الخام (أغفا Agfa) افضل من (كوداك - روشستر) في بعض النقاط ، وأتاح صنع الاجهزة البصرية النامي تجهيز دور السينما والاستديوهات . ولكن الاطر الفنية لم تكن بعد كافية .

وشحذت العزلة الالمانية عزيمة الانتاج ، فوجهت برلين نداءً الى الفنيين والممثلين في كل اوروبا الوسطى . وأضيف الى المجرى الآتي من الدانيمرك اشياء آتية من فينا وبراغ وفرصوفيا

وبودابست . فقد جـــاءت بعد أستا نيلسون ، البولونية بربارا شالوتبز المعروفة بلقب بولا نغري ، والدانيمركي أولاف فونس بطل فيلم خيـالي متسلسل : « هومونكولوس [1] » ، والرومـاني لوبو بيك Lupu Pick الممثل ، والمحقق فيما بعد . الخ ..

وكان لوبو بيك قد حصل على نجاحه الاول الى جانب جانئع في فيلم « ليلة من الرعب » من اخراج اميل ارتير روبنسون ، وكان اميل جانئع قد بدأ في الوقت نفسه بالسينما في فيلم « فرومون الصغير ، ريستو البكر » التي اقتبسها الدكتور روبرت فيان Wiene من اصل تشيكي عن الفونس دوده . وكان ورنر كروز وكونراد فيد Veidt قد ظهرا في الاستديوات بينما كانت هني بورتن Henny Porten تتابع عملها ككوكب سينمائي في انتاجات يديرهـا كارل فروليخ ، وكان بول لني Leni قد قاد افلامه الاولى . اما جوماي ، وهو اختصاصي بالافلام البوليسية والخيالية ، فقد رضي ان يسجل سيناريوات الفيـاني — نسبة الى فينا — الشاب فريتز لانغ . وسلسلة جوديبس التي كان جوماي شريكافيها قد استمرت بواسطة إيوالد اندره دوبون ... وكان كل الذين سيحققون له الثروة في السينما الالمانية ، منذ سنة ١٩١٥ — ١٩١٦ ، محتشدين في الاستديوات البرلينية . وبدأ التقدم الحقيقي في نهاية الغزوات عندما تيقنت شركة U.F.A برئاسة كروب وستينس وفاربن وبنك المانيـــا من مراقبة دور السينما التي كانت تملكهـا قبلاً شركة (نورديسك) .

---

١ — انتجه البرت نوس واوتو ريبرت .

وفي المانيا التي كانت تنفخ فيها ريح الانكسار بنيت استديوات مجهزة بشكل رائع ، دون منافسين في اوروبا . وكان نجـــاح الإخراجات الايطالية الكبيرة راهناً . وعرض ،ولو شركة U.F.A تلك النماذج على منتجيهم . وبنى جوماي ميادين رومانية ليدخل اليها الاسود والمسيحيين في فيلمه (فرتياس فانسيت) . وعُهد الى إرنست لوبيتش الذي قدم البرهان على مهارته في سلسلة من الهزليات بانتاج « كارمن) ضخم . وكان هانس كرالي ، كاتب السيناريو الذي اجتذبه لوبيتش ، يستلهم مريمه Mérimeè اكثر من بيزه Bizet وبوهيمية بولا نغري بمعارضتها (لكارمن) الهوليودية كانت ذات نزعة طبيعية كالدون جوزه الذي خلقه هاري ليدتكي . Leidtke

ومُثلت كارمن بعد الاندحار في الحرب ، في المانيا التي كانت تهزها الاضطرابات الاجتماعية . وسحبت الجمهورية المعلنـــة بعد هرب القيصر رؤوس الاموال الحكوميـــة من شركة U.F.A فأصبحت شركة خاصة ,وصفت فروعها المكلفة بالدعاية . ولكن الاوساط المالية المالكة الوحيدة لشركة U.F.A لم تغير اتجاهها . ويشهد على ذلك انتاج لوبيتش : فقد حقق بالتتابع ، وبكثير من الفخامة ، افلام « مـدام دي باري » فرنسي مزور ، و « اميرة الأصداف » امـيركي مزور ، وتدشين شركة . U . F . A سنة ١٩١٩ . ويمثل فيلما «بالاست آم زو» و «مدام دي باري» يمثلان بدء لتغيير مكتسح . وبعد ان حذفت شركة . U . F . A منافسيها الدانيمركيين من المانيا اشترت دوراً للسينما في سويسره والبلدان

السكنديناقية وهولندة واسبانيا. اما في البلدان المتحالفة فقد اصطدمت بالمقاطعة ولكن فيلم « مدام دي باري » الفاخر الذي قام بتمثيله بولانغري واميل جاننغ قد أزال الحواجز : فقـــد كانت صفته المعادية لفرنسا اقل اهمية من شكواه ضد «الافراط» الثوري سنة ١٧٨٩ : لقد جاء في اللحظة المناسبة الى عالم تهزه الاضطرابات الاجتماعية .

ودعت الاخراجات الكبيرة المانيـــا الى ان تخلف ايطاليا المنحطة. وقد استعملت هذه الاخراجات الشاسئة امثولة لإخراجات رينهارد الواسعة جداً والتي احدثت ثورة في مسرح ما قبل الحرب. فحمل تلميذه لوبيتش احد افلامه الاكثر نجاحاً « سومورووم Sumurum » التمثيل الايمائي الشرقي . واقترب من جميع الانواع على ان تكون على منظر كبير: الفيلم السحري «الدمية»، الاوبريت في ديكور عصري ذي نسق خاص « الهر الوحش » ، إعادة حادثة تاريخية فخمة « آن دي بولين » زوجة فرعون » . وهناك مهاجر بولوني يدعى بوشوفتسكي بدا ذات لحظة انه كسفه بفيلم « دانتون » حيث كان حب امرأة يقود المحامي الشعبي الى مصيره [1] . واخرج اوتو ريبرت فيـــلم «طاعون في فلورنسا» وفقاً لسيناريو من صنع فريتز لانغ ، وأخرج ريشارد اوسوالد فيلمي « اللادي هاملتون » و « لوكريس بورجيا» واخرج أرسن فون كزربي Czerepy فيلم « كاترين الكبيرة » والفيلم الوطني

١ — وقد حقق بعد ذلك أفلام : عطيل ، شافو ، بطرس الأكبر . قبل ان تدعوه هوليوود .

فريدريكوس ركس) .

والتخلص من الاحتفالية الايطاليـة فقد اختير نسق الحكاية الصغيرة وشرحت الحروب والثورة بواسطة القضيـــة الجنسية واسرار مخدع النوم. اما اسكندر كوردا، وهو هنغاري شاب جاء حديثاً الى برلين فقـد تعلم فيها وصف الحيوات الخاصـة التي كانت سبب ثروته .

ولوبيتش، وهو محرك كبير للجماهير على نسق رينهارد عرف ايضاً ان يختار للشاشة مهزلة الاوبرات الالمانية التقليدية. وكانت قريحته مبتذلة ولكنها جذابة وقوية . وفيلمه (اميرة الاصداف) — مهما قيل عنه — هو اقل فظاظة من فيلمه (مدام دي باري) : فهنا، كما في مهزلته البافارية في الهواء الطلق (بنات كوهلهيزل)، فان التلميحات الوقحة والضربات القوية على الاقفية تتحد باتجاه مؤكد لملاحظة الاخلاق والسلوك .

والمجرى المتولد من نجاحـــات لوبيتش عارضته النزعة التعبيرية [1] expressionnisme التي كانت أكـــثر اصالة واكثر قوة بشكل نموذجي ان (كاليغـاري) الذي اصبح عالميـــاً كهرباغون [2] . او الدون جوان، كان النموذج الفاجـــع الاول الذي خلقته السينما ، انه اقل من انسان ، انه حالة نفس مزيج من القساوة والقلق ، من الوهم والعتاه . وقد اصبـح اليوم هـذا

---

[1] — ميل الفنان او الكاتب الى تبديل الحقيقة وفقاً لاحساسه الخاص .

[2] — بطل مهزلة « البخيل » لموليير .

— المعرب —

الفيلم المشهور احد دعائم التاريخ الالماني .

والنمسوي كارل ماير ، الذي كتب مع التشيكي هـانس جانوفيتز سيناريو فيلم (غرفـة الدكتور كاليغاري) هو تقريباً اقوى شخصية في السينما الالمانية الصامتة . وهو ابن تاجر مفلس بسبب القمار ، وكان بائعاً في الاسواق العامة ، ورساماً متجولا ، وممثلاً غامضاً ، وجعلت الحرب منه جندياً ونذرت تصرفاته المستغربة نفسها لاطباء الامراض العقلية . وقام صديقه جانوفيتز بعد تسريحهما من الجيش ببعض المحاولات في الادب لفترة وجيزة قبل ان يصبح تاجر زيوت . وجمع الشابان ذكرياتهـما الشخصيـة في سيناريو : مستشفيات الامراض العقلية ، جرائم جنسية ، مشاهد في الاسواق العامة . وكانت فكرتهـما المحركة ، حسب قول سيغفريـد كراكوير Cracauer ، هي تمردهمـا ضد قساوات الحرب وضد السلطة التي كان الدكتور كاليغـاري [1] شعاراً لهـا . ان هذا المدير لمأوى المعتوهين كان قد نوم مغناطيسياً سيزار الصغير وأراه للناس في الاسواق العامة واجبره في الليل على ارتـكاب جرائم قتل راعبة . ومات سيزار من الانهاك وكشف القناع عن كاليغاري وادخل في المأوى كمجنون .

ان السيناريو وفكرة معالجته في النسق التعبيري أثارا حماسة المنتج اريك بومر الذي يرتبط اسمه بعدة افـلام المانية ناجحة . فقد كان يدير منذ الحرب شركة (ديكلا DECLA) – أوتش اكلير – التي كان الشاب الفياني – نسبة الى فينا – فريتز لانغ

[1] – ان اسم كاليغاري قد استعير من رسائل ستندال .

بين محققيها . وقد عرض عليه بومر ان يقود اخراج فيلم (كاليغاري) واتجه ، بعد رفضه ، نحو شخص آخر من مخرجيه، هو روبرت فيان التجاري الفياض . اما المخرجون الحقيقيون لهذا الفيلم – المفتاح فهم ، عدا فيان ، صانعو الديكور عنده ، وثلاثة مصورين تعبيريين من جماعة درستوم Der Sturm : هرمان وارم ، والتروهريغ ، والتر رايمان .

والنزعة التعبيرية حركة اعداد تأسست في مونيخ سنة ١٩١٠ كرد فعل ضد النزعة الانطباعية [١] L'impressionnisme او الطبيعية ، وكانت موسيقية ، وادبية ، ومعمارية، وتصويرية . وفي الايام المضطربة التي تلت الاندحار في الحرب فقد اجتاحت النزعة التعبيرية الشارع البرليني ، والاعلانات ، والمسارح ، وزخارف المقاهي ، والحوانيت ، وعرض البضائع ، كما كانت النزعة التكعيبية في باريس بعد عدة سنوات .

وقد صرح هرمان وارم يومذاك : « يجب ان تصبح الافلام رسوماً حية » . وهذه العبارة هي مفتاح جمالية كاليغاري . فقد كان كل شيء فيه خاضع لنظرة الى العالم تفكك الرسم النظري – الذي يصور حسب ما تراه العين – والتنوير ، والاشكال ، وفنون البناء . والانسان في هذا الكون المشوه يجازف بعمل العيب ، ولكي نجعله منسجماً مع خيالية الاقمشة المرسومة يرتدي الممثلون ملابس غريبة ويستعملون طلاء مفرطاً للوجه . ثم يوقفون

---

١ – شكل فني وادبي يرمي الى اظهار الانطباع كما يشعر الانسان به . وسيأتي تفسيرها السينمائي بعد قليل في موضعه . – المعرب –



الدورادو (مارسيل لربيـــه ، ١٩٢١) . ايف فرنسيس (الغائبـــ تعيش في الفكر بـــين رفيقاتها ، وتظهر هنـــا كأنها في ضبـــاب

الدولاب (آبيل غانس ، ١٩٢٣) . سيفيران مارس ، تجسيد جديد لسيسيفـ ولكن اوديب معاصر يظهر ايضاً وقد عمي بقرب قاطرته المحطمة . ↓



بدان حراك في وضعات شوهاء منشودة. وهكذا يمكن الحصول على صورة مؤثرة : السجـــين يجلس القرفصاء في منتصف مخلب مصنوع من زوايا حادة . والسلاّب متردد على حافة سطح محاط بدخان طويلة ، والسائر في نومه ، الاسود الهزيـل ، واقف في وسط البقعة البيضاء المتحرزة بالوهم النظري المشوه الهارب لجدار كبير داكن .

وهذه النجاحات محسوسة على الخصوص في الصور الفوتوغرافية المستخرجة من الفيلم ، ولكن يخـاف ان تفسد حـــركة السينما التركيب الذي اراده المصورون . ومفهوم الديكور يضطر الممثلين الى ان يزيدوا من سرعة حركاتهم عندما يجدون انفسهم خارج الخطوط المنظمة ، وان يتوقفوا عن الحركة عندما تنسجم وضعاتهم مع وضعات اللوحة . ويقترب تمثيلهم المنسّق من التمثيل الايمائي الذي تعلمه ابحاث الحرس الامامي[1] السينمائية وفيلم «كاليغاري» بأضوائه المرسومة على القماشة، ولوحاته الحية ، وايقاعه المقتضب كان المسرح المصوّر ، كأفلام ميليـــه سابقاً ، حيث يقتصر التقطيع ، بشكل اساسي ، على سلسلة من اللوحات المسجلة سلبياً بواسطة هاميستر مدير الاجهزة . ولكن افضليته على تلك الافلام البدائيــــة في ان فرقة من كبار الممثلين قد قـــامت بتمثيله : كونراد فيد (سيزار)، ورنر كروس (كاليغاري)، ليل داغوفر فريدريك فيهر ، فون توارديكي ...

ولكي يقبل الجمهور هذه الجرأة بشكل افضل فقد غير فيان

---

[1] ــ سيأتي شرح المؤدى السينمائي لهذه الكلمة .

السيناريو البدائي وفقاً لما اوحاه فريتز لانغ الى بومر : Wiene
تمهيد وخاتمة يوضحان ان هذا العالم الوهمي قد رآه مجنون مطرود
وبالاختصار رآه كاليغاري في زنزانة محشوة. اما المغزى الاخلاقي
فقد انقلب هكذا : ان السلطة المشبهة بدائياً بالجنون الاجرامي
تصبح حارسة للعقل . وعندما عرض الفيلم في برلين فان صحيفة
الحزب الاشتراكي الديموقراطي (فورورارتز Vorwaerts)
اظهرت مرورها امام هذه التحية «للجهد النزيه المستحق الثواب
الذي يقوم به اطباء الامراض العقلية » . وهذا الامتياز للنزعة
التكييفية [1] Conformisme ساهم في نجاح الفيلم الذي أثار
حماسة نيويورك قبل ان يفك في فرنسا ، بفضل لويس ديلوك ،
الحصار الذي كان لا يزال يمنع الافلام الالمانية .

وبعد «كاليغاري» كان فيلم روبرت فيان الجديد ينتظر بفراغ
صبر . ولكن فيلم « جنوين » Genuine التعبيري كان ، رغم
سيناريو كارل ماير وديكور سيزار كلين ، إخفاقاً شبه مضحك.

والنجاحات الجزئية لافلامه « راسكو لنيكوف » و « يدا
اورلاك » و (I.N.R.I.) الذي يوحد بين حيلة عصرية وحياة
المسيح ، لم تمنع المحقق من العودة الى الانتاجات التجارية السهلة
التي كانت دعوة الى الحياة الصالحة . ولكن كارل ماير ، وورنر
كروس ، وكونرادفيد ، وفريدريك فيهر ، وصانعي الديكور
وارم و روهريغ ذهبوا ، بعكس فيان ، يمثلون دوراً كبيراً في

---

[1] ـ الميل الى التكيف حسب العادات المقررة .

ـ المعرب ـ

التطور الآتي للسينما الالمانية .

وكانت الافلام التعبيرية الاكثر اهمية بعد (كاليغاري) هي (الاضواء الثلاثة) لفريتز لانغ، (غوليم Golem) لويجنر، (مُظهر الظلال) لروبنسن ! وقد أقفل فيلم (غرفة الصور الشمعية) ، سنة ١٩٢٤ ، لبول لني Leni سلسلة الافلام المنتسبة الى هـذه المدرسة الوحيدة .

ان الرعب ، والاوهام ، والجريمة ، تسود النزعة التعبيرية التي كانوا على خطأ في اعتبارها انتقالاً بين (الغينيول — الكبير) والرعب الاميركي في فيلم (فرنكشتين) . وقد لاحظ سيغفريد كراكوير بحق ان كاليغاري قد فتح موكباً للطغاة .

وبعد الحرب في المانيا ، حيث رسمت هذه الافلام ، عن وعي او لاوعي ، التفكك المضطرب ، بدت انها تدعو الى شؤم شنيع ان (نوسفيراتو الخفاش) هو ، مع جيوشه الجرذان ، الرسول المشؤوم للطاعون ؛ و (مظهر الظلال) المولود من الليل ، يحمل الاشباح السوداء التي تقود الى الجريمة ؛ والقدر يسجن (الاضواء الثلاثة) والفاً غيرها في قلعة ذات جدران لا نهاية لهـا ويضطر الانسان سيزيف [1] Sisyphe ان يدحرج الحمـل من قرن الى قرن ؛ والناجيان من (غرفة الصور الشمعية : ايفان الرهيب

---

[1] — هو في الميثولوجيا ابن ايول وملك كورنثيا ، مخيف بقساوته ولصوصيته . وقد حكم عليه بعد موته ان يدحرج صخرة كبيرة في الجحيم الى قمة جبل . وما يكاد يصل الى القمة حتى تتدحرج الصخرة الى مكانها الأول ويعاود رفعها من جديد . — المعرب —

وجاك باقر البطون ، يقيمان على الارض ملكاً للوحشية والعذاب اللذين وصفهما المركيز دي ساد . واخيراً (غوليم) لويجنر هو الرجل الآلي الذي انقذ الشعب اليهودي من جلاديه اقل منه الرجل الآلي الذي اصبح هو نفسه طاغية وانقلب ضد خالقه ، (رابي لو Rabb Loew) .. ان التعبيرية تبدو اذن استعارة مشوهة ، مطرزة على حواشي مصير المانيا في بدايات جمهورية ويمار .

وعلى الصعيد الفني فقد تطورت النزعة التعبيرية دون ان تخسر مبدأها : معاينة ذاتية العالم . ففي فيلم (الاضواء الثلاثة) استبدل هرمان وارم ووالتر روهريغ القماشة المصورة في فيلمها (كاليغاري) بديكورات محكمة يلعب النور فيها على نتوء الحجارة المصنوعة من جص وسيمنتو . وفي (مظهر الظلال) لروبنسون غيرّ فريتز ارنو فاغنر مدير الاجهزة صورة الديكور الكلاسيكي للمسرح بواسطة سحر التنوير واستبدل (الكاليغاري) الخيالي القماشات المصورة بالعب المتحرك اظلال كبيرة سوداء . واصبح استعمال الضوء الشديد التعبير شارة للسينما الالمانية سواء كانت تعبيرية ام لا . ولكي يستطيع مديرو الاجهزة اظهار جميع موارد الفوتوغرافيا الفنية توضع الافلام في سجن فخم في الاستديوات البرلينية الضخمة . وقد قضي على طريقة الهواء الطلق . ان محترف الوضعات عاد واصبح ملكاً كما كان في مونتراي على عهد ميليه .

ومن خلال النزعة التعبيرية وما قبلها انبثقت شخصيات قوية وتخطت صيغ المدرسة : كارل ماير ، وفريتز لانغ ، ومورنو ،

في الدرجة الاولى .

وبعد اخفاق السيناريست كارل ماير في فيلمه (جنوين) ثابر على تجهيز المواضيع لبعض الافلام التعبيرية كفيلم «فانينا» من تأليف ستندال وانتاج جرلاك . ولكنه لم يدر ظهره المدرسة التي ساهم في خلقها . واعتبر موسيناك بحق ان (كاليغاري) وليلة (سان سلفستر) هما قطبا السينما الالمانية . وكان كارل ماير هو مؤلف هذين الطرفين من النقيضة الجرمانية .

واصبح السيناريست الكبير هو العالم النظري (للكاميرسبيل [1] Kamerspiel) السينمائي . وقد بدت هذه المدرسة في الظاهر كعودة الى الواقعية . وبعد ان تركت افلامها الاشباح والطغاة اتجهت نحو الناس الصغار : عمال الخطوط الحديدية ، اصحاب الحوانيت ، الخدم ، مع وصف حياتهم اليومية ومحيطهم . وفضلا عن النزعة التعبيرية فقد بدا كارل ماير انه بلغ النزعة الطبيعية الادبية ، فحيل افلامه يمكن تحويلها الى (عمل - متنوع) ولكن عملها مركز وفقاً لزي المآسي الكلاسيكية التي اخذمنها الوحدات الثلاث [2] .

ان وحدة الزمان لم تكن تحدد دائماً بأربع وعشرين ساعة . وعلى العكس فان العمل كان ذا وحدة خطية متعمدة بحيث

---

١ - تعني هذه الكلمة حرفياً « مسرح الغرفة » فقد فتح رينهارد الى جانب مسرحه (دوتش تياتر) مسرحاً آخر يحمل ذلك الاسم . وكلمة كاميرسبيل اختارها مؤرخو السينما الالمانية منذ ذلك الوقت وعلى الخصوص السيدة لوت إيسنر في كتابها القيم « الشاشة الشيطانية » (باريس ١٩٥٢) ،

٢ - وحدات الزمان والمكان والعمل . — المعرب —

تستطيع الافلام الاستغناء عن العناوين الصغيرة . ووحدة المكان اصبحت مزعجة بسبب الوجود الدائم للتفاصيل والمواحق نفسها وفي هذه السمة الاخيرة للكاميرسبيل نتعرف الى التأثير السويدي ولكن كارل ماير كان يفضل على العنصر الطبيعي الذي يسود افلام سجوستروم ديكوراً ذا معنى اجتماعي يبني في الاستديو : المطبخ الذي نرى فيه الخادمة في فيلم (درج الخدمة) ، بيت مدير مفتاح الخطوط الحديدية في فيلم (الخط الحديدي)، الدكان الداخلية في (ليلة سان سلفستر)، الفندق الكبير في (الاخير من الرجال) وفي هذا الانضغاط في مكان دائم مسدود يبدو عنف العمل المنفجر انه زاد عشرة اضعاف . والحكم الصادر في المحاكمة السرية يقضي ببعض (ايام من العذاب) ، انها مرام لاطلاق النار مفتوحة على العالم الخارجي : الريف المغطى بالثلوج على جانبي (الخط الحديدي) عيد مساخر (سان سلفستر) وشارع (الاخير من الرجال) .

ان بساطة المأساة والوسط الاجتماعي تقتضي من كارل ماير قناعة في تمثيل الممثلين ورفضاً للتفخيم في الكلام ، ونتائج ، ومحسوسات . والنزعة التعبيرية المتخطاة لم تكن قد نسيت . ان زهد ممثلي الكاميرسبيل يخطىء في الغالب بتخمة ملحة في بساطة مزعومة؛ فالدعسة الثقيلة التي تصاحب العرض ، والايقاع ، الزوائد الكمية ، التقدم الدرامي يتعبان احياناً اكثر من الاندفاعات التعبيرية الجامحة . ان هذا الفن المدبّر ، المقصود ، الذي لا يترك شيئاً للصدف هو مسيّر بنسق يطبقه الناس والاشياء اكثر من تطبيقه بواسطة واقعية تبقى مظهراً بشكل دائم .

ويرى كارل ماير ان بطل هذه الاعمال ـ المنوعة هو صورة رمزية ، وبعض اللواحـــق تصبـح شعارات ثقيـلة للمؤدّى . و (الطبيعات الميتة) تسبق الممثلين ، كتلك اليقظة التي تنظم حياة الخادمة الصغيرة في فيلم (دوج الخدمة) ، والساعة التي تشير الى منتصف الليل في فيلم (سان سالفستر) ، وحذاء المهندس اللامع ومصباح عامل الخطوط الحديدية في فيلم (الخط الحديـدي) ، والباب الدائر ـ روليت القدر ـ الذي يلقي النـاس في الفندق الفخم في فيلم (الاخير من الرجال) .

وقساوة القدر تسود الـكاميرسبيل كالفيلم التعبيري وتأخـذ الوحشية فيه ميزة جنونية . ففي فيلم (الخط الحديدي) بعد حادث إغواء تموت الأم ، ويصبح الاب قاتلاً ، والابنة مجنونة ، والعـاشق جثة . ان عنف هذه المآسي مدموغ بشعارات تظهر لا مبـالاة الطبيعة والناس امام المآسي الشخصية كنقيضة : لواحق الرقص التمثيلي وأمواج البحر في فيلم (سان سلفستر)، الثلج والمسافرون الثابتو الجنان في فيلم (الخط الحديدي) ـ وعنوانه الالمـــاني (شربن Scherben ـ فان الكأس المحطمة تشير الى المشاشة الانسانية . وفي النهاية ، بينما يقول العنوان الصغير الوحيد في الفيلم : (انا قاتل) ، يصطبغ وجه عامل الخطوط الحديـــدية بالاحمر بواسطة المصباح الذي يحركه ليوقف القطار [1] .

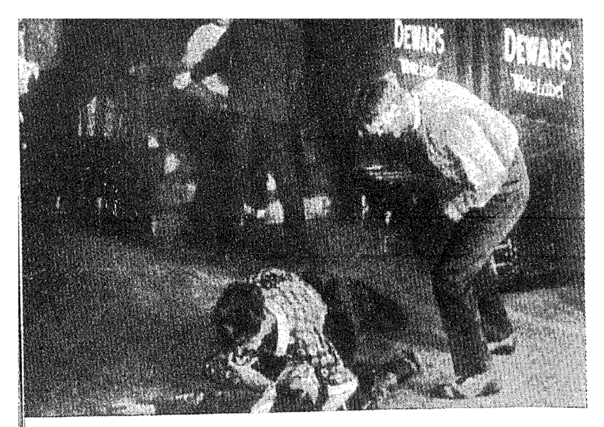
---

[1] ـ في العصر الصامت كله استعملت السينما صباغ الافلام بشكل واسع ، وبهذا جعلت اللون يمثل دوره في تلك «السمفونيات السوداء والبيضاء» . . وكان الصباغ الاحمر في الفيلم يستعمل كلاسيكياً في الحرائق .

و (درج الخدمة) ، اول فيلم لكارل ماير ، يعزى للكاميرسبيل وقد حققه جسنر Gessner الرجل المسرحي يعاونه بول ليني. وفيلما (الخط الحديدي) و (ليلة سان سلفستر) انتجهما لوبو بيك . وهذان الفيلمان الناجحان المتتابعان يبرهنان على مقدرة هذا الممثل ذي الاصل الروماني الذي اصبح محققاً . ولكن مقدرته غير موجودة في الافلام التي لم يعاونه فيها كارل ماير . ولكنه مع ذلك كانت تخدمه مهنة مؤكدة وحس حي لواقعية اجتماعية. ان صور المتسولين الحقيقيين التي ادخلها في فيلمه (سان سلفستر) هي من هذه الناحية ذات معنى . وتشير قوتها الى بعض التفاصيل عند بودوفكين اوايزانستاين .

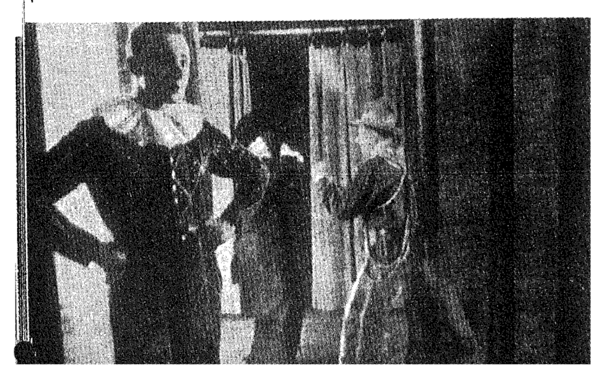
والفيلمان اللذان تولى قيادة إنتاجها لوبو بيك هما القسمان الاولان من ثالوث . اما الثالث (الاخير من الرجال) فقد تولى قيادة انتاجه فريدريك مورنو الذي رفع الكاميرسبيل الى الذروة. وكان للسق كارل ماير مقلدون في ذلك العصر ؛ وافضل فيلم ناجح لهؤلاء هو (الشارع) من اخراج كارل غرون Grune ، وهو رجل مسرح من تلامذة رينهارد ، وكان هذا الفيلم عنده شيئاً شاذاً في عمل دون مجد . ولكن تأثير الكاميرسبيل لم يتحدد في الافلام المعاصرة بمحاولات كارل ماير الاولى .

انها وجهت قسماً من السينما الالمانية نحو الواقعية قبل ان تسيطر في هوليود آثار جوزف فون سترنبرغ وان يتحدد في فرنسا مجرى يدون فيه اسم مارسيل كارنه . ان فريدريك ويلهلم بلومب الذي اتخذ اسم مورنو كان قد درس الفلسفة والفنون



حمّى (ديللوك ، ١٩٢١) . حجرة مرسيلية حقـــيرة تشبه « صالونات » توماس
أنس ، ويرى فيهـــا نهاية درامة شعبية احد ابطالها هو غاستون مودو

نفوس المجانين (جرمان دولاك ، ١٩١٨) . ان حاسيته جرمان دولا
تلتقي مع بيكاسو .



الجميلة . وكانت تجاربه الاولى المعتبرة، قبل تسريح الجيوش ، هي (رأس جانيس) الذي اقتبسه هانس جانوفيتز عن الدكتور جكهيل (وقصر «فوجيلود») كتبه كارل ماير . وقد دله كاتبا سيناريو فيلم «كاليغاري» على طريق النزعة التعبيرية حيث اتم احدى طرفه الكبرى : «نوسفراتو» وهو اقتباس حر قام به هنريك غالين عن رواية لبرام ستوكر .

والهواء الطاق الذي استعمله مورنو كثيراً في هذا الفيلم جعل احياناً شيئاً مضحكاً من الجمجمة التي ألبسها ماكس شريك Sehreck لباساً فريباً ليخلق دراكولا الخفاشية . وكان الفيلم مع ذلك مثقلا بشعر جنوني : العنوان الصغير «بعد الجسر ، الأشباح تأتي للاقاتها» له شهرة حوار كاليغاري ، «حتى متى اعيش ؟. حتى الفجر ...» ؛ وصوت الجرذان ، والتوابيت الطويلة الملأى بالتراب ، وقصر الكاربات ، والبيوت الثلاثة الميتة في المدينة الهانسية[1] Hanséatique كان لها من الرنين اكثر من ثنائي متصنع لعاشقين رومنطيقيين . ان بلاهة هذين العاشقين تجعل تلك الحكمة الاخلاقية اقل إقناعاً : الحب والنور يبددان الاشباح والرهبة .

وفيلم «الارض التي تلتهب» ، المعاصر لفيلم « نوسفيراتو » هو دراما تتعلق بحياة الفلاحين تمتزج فيها التأثيرات السويدية والكامير سبيل . وقد عالج مورنو موضوعه على مخطط الوجوه الكبير . ولكن كما كتب عنه موسيناك : «جهد إرادي في الانشاء . يظهر

---

١ ــ نسبة الى شركة تجارية بين بعض مدن اوروبا الوسطى .

ـــالمعربـــ

كثيراً ، والفائدة تجعله يغلب التأثر . ان هذا الذكاء الفياض ، البارد ، يسود اعمال مورنو الآتية حيث كانت مهزلة « اموال الدوق الكبير » و « الانفجار » وفقاً لسيناريو كارل ماير ، ذات نجاح وسط بالنسبة لفيلم « الأخير من الرجال » الذي تمهد وسحقه معاً تمثيل ثقيل قام به اميل جاننغ ذو الوجه غير المعبر ، ولكنه ذو جسم مفكك ، من الناحية المسرحيه ، بحركات جامدة .

وبهذا الفيلم اقتربت الكاميرا سبيل من الكوميديا . ان مستخدماً في فندق كبير صيرته المصيبه مديراً للمغاسل ، واعتقد انه سيموت من الغم لتركه اللباس الرسمي ذا الشرائط . ولم يكن البطل يترك الفندق الفخم الا الى مسكنه . فوحدة المكان هذه ، مضافة الى عمل لا يتغير ، كان من الممكن ان تولد الرتابة لولا حركة الكاميرا الدائمة التي أنشأت إبداعاً فنياً محسوساً .

وكان كارل ماير قد اطرى في فيلم « الخط الحديدي » الاستعمال غير المعتاد للبانورامي . وفي فيلمه « سان سلفستر » وحد الفروق الثابتة لزوايا اللقطات مع حركات الجهاز . وقد أدخل غيدو سيبر Guido Seeber ، مدير أجهزة لوبو بيك ، الكاميرا على عربة الى الاستديو ، وهي طريقة منسية تقريباً منذ عهد باسترون وشومون وفيلم (كابيريا) .

وفي الافلام الايطالية القديمة كان الترافلن على الخصوص يشير الى اهمية الديكور وقد اصبح مع كارل ماير وسيلة للتعبير البسيكلوجي : ان جاننغ السكران بقي ساكناً امام كاميرا متمايلة .

ومن بين المتفرجين المتحمسين هتف الصحافي الشاب مارسيل كارنه : (الكاميرا موضوعة على عربة ، وكانت تنزحلق وترتفع وتحوم اي تدخل في كل مكان تحتاجها الحيلة فيه ، انها لم تعكن متابعة على قدم بشكل اصطلاحي بل اصبحت شخصاً من الرواية) . وتعديل اللغة السينمائية بهذا الشكل يكسبها لهجة خاصة يمكن ان تكون هي لهجة المؤلف ، وقد اجرى كارل ماير ومورنو وكارل فروند تطوراً تعادل اهميته ، على صعيد النسق الفني ، اهمية تعميم السينما الناطقة .

واستقبل فيلم (الاخير من الرجال) في كل مكان كطرفة كبرى ؛ لقد كان ذروة الكامير سبيل ونهايتهما . وترك كارل ماير هذا النسق بعد فيلم (آخر عربة برلينية) (حققه كارل بوز ومثله لوبو بيك) . وبدا ذات لحظة انه وصل الى الملابس والمواضيع المشهورة في فيلم (ترتوف) الذي انتجه مورنو .

ان الكامير سبيل وفقدان العناوين الصغيرة فيها قد اقتصرا على عرض طويل وحيلة خطية . وهذه البساطة لم تجعلها عالمية . اما عمل (الاخير من الرجال) فقد تعرقل في اميركا لان الاميركي لم يجد اي سبب ذي قيمة ليأس البطل اذا علمنا ان كل بواب هناك يربح اقل من مدير مغامل .

و (ترتوف) — كفيلم (فوست) الذي حققه مورنو مؤخراً على سيناريو لهانس كايزر — يمتاز بكونه نموذجاً معروفاً فلا تحتاج صفته ومغامراته الى تعريف طويل . ففي ديكور ضخم ، حيث ترك والتر روهريغ لتنويرات كارل فروند امر الاعتنــاء

اعطاء صفة تعبيرية ، تخلص جاننغ من قيــــده : محولاً عينه ، سيلًا لعابه ، مشعث الشعر ، ممزق الملابس ، شاخراً ، مغالياً ، مخبئاً أمائر موليير الاساسيـــة وراء ميل جنسي داعر . ان مفيستوفيليس المزلي الذي استقر بعد ذلك في « فوست » كانت ه الصفات نفسها ، وغرامه بالأم الهرمة السمينة التي جسدتها إيفيت غيبرت كان كاريكاتوراً شبه سادي للحب . وبقدر ما كان مورنو يسر بهذه التحريفات الساخرة النافرة المنفرة كان غير قادر على وصف غرام طبيعي . فقد زوج غرتشن الى فوست مخنث بشكل غريب . وحسه المرن ، الكثير الإرهاق ، الكثير التطلب ، الكثير الاهتمام ، بابداعات الحرس الامامي قد سقط في (كيتش Kitsch) البطاقات البريدية المصورة بالالوان حينما اراد أن يصف حبهما . ان برودة عاجزة امام كل غرام فاسد قد حددت تقريباً عدم نجاح فيلم عظيم .

ان القسم الاول من « فوست » هو كونسرتوفني يجلب الدوار . فبعد تمهيد يتزوج فيه بوكان وغوستاف دوره ، فان فوست ومفيستو يطيران . ان كاميرا كارل فروند تحوم فوق المدن والجبال ، وهذه تماثيل جصية بناها روهريغ ور . هرلت Herlth في الاستديو . وتحرز الحركات والتنويرات يخفي التماثيل والجصيات ويلاشيها في تساوق صامت مرن شبيه بالحركات الكبيرة في اوبرا . ومع ذلك فان هذه القطعة الغنائيـة تبقى اكثر قرباً من « فوست الثاني » منها من موسيقى غونود . وقـــوة هذه الافتتاحية تعفي تقريباً على ذوق الحفلة ، المشكوك فيه ، عند

الاميرة دي بارم والتي عولجت على نسق المسرح الغنائي . ومع القاء غرتشن تهرب الفائدة . وترتفع النبرة بعد ذلك دون ان تستطيع بلوغ درجة الملحمة حينما يصعد المغوي على المحرقة ليموت ويعود الى الحياة مع ضحيته او ليتطهر من ادران اتصال جسدي .

لقد ترك مورنو المانيا بعد فيلمه « فوست » ، وترك فيها وراءه فريتز لانغ ، وهو مثله احد السينمائيين الاول في زمنه .

ان هذا الفياني – نسبة الى فينا – الذي كان سيصبح مهندساً معمارياً كأبيه ، ترك تعلم صنعته ليقوم بجولة في انحاء العالم كمصور جوال وبوهيمي . واثناء الحرب كان ضابطاً في دور النقاهة فكتب بعض السيناريوات . ثم جاءت شركة (ديكلا) لأريك بومر وجعلت هذا الشاب يتخصص بالافلام البوليسية والمأتمية التي كان يحققها جوماي او اوتوريبرت احد مؤلفي « هومونكولوس » . ان مؤلف « هيلد وارن والموت » ، و « طاعون فلورنسا » حاول الاخراج في (مريال) كلاسيكي بوليسي : « العناكب » . وفي فيـــلم « الاضواء الثلاثة » الذي سجل تباشيره الحقيقية كانت تساعده زوجته تيافون هاربو التي عرفها حينما اتم معها فيلم « القبر الهندوسي » ، وهو اخراج عالٍ ضخم متسلسل قام بتحقيقه جوماي .

اننا اليوم نسمي (الاضواء الثلاثـة) فيلماً ذا اسكتشات . فالموت يأمر عاشقين ان يعيشا مصيرهما ثلاث مرات : في صين القرون الوسطى ، وفي بغداد هارون الرشيد ، وفي بندقيـــة الدوقات . ورغم الحيل الحاذقة التي قام بها مدير الاجهزة فريتز ارنو فاغنر ، فان هذه الحوادث المتسلسلة الثلاث قد اتخذت نوعاً

من نسق المسرح الموسيقي . ولكن الاقسام التي يتدخل فيها العشاق الرومنطيقيون والموت (برنار غورتزكي) فيها نبرة عميقة . وهي مدينة بالكثير للديكور حيث استبدل صانعو ديكور فيلم (كاليغاري) بالقماشة المصورة تلك الفخامة المعمارية التي اصبحت على مميزات لانغ : الجدار ، الدرج ، الشموع الطويلة المعبرة ، وكانت امثولة الفيلم ، القائلة : ان الانسان هو سجين مصيره ، افضل من الممثلين .

وفي فيلم (الدكتور مابوز) جمع فريتز لانغ النزعة التعبيرية في الديكور الى الحيل البوليسية التي بقي متخصصاً بها . ففي بطله بعض اماثر من فانتوماس ، ولكن نادي المقامرة الذي كان يديره هو صورة عن فساد الاخلاق في المانيا زمن التضخم النقدي! والمعارك بين اللصوص والشرطة تذكرنا بمعارك الشوارع التي أمر بها نوسكي Noske وزير الداخلية الاشتراكي يومذاك .

وطوال الشهور السبعة التي احتاجها فريتز لانغ لينهي (نيبلونجن) فان الازمة الالمانية اندلعت واصبح المليار مارك عملة دارجة ، ونصبت همبورغ الحمراء متاريسها ، وقادت شرطة مونيخ هتلر الى السجن حيث الف كتابه (كفاحي) ، واعطى ثلاثة بالمئة من الناخبين اصواتهم الى (القوميين) وتسلم الريخ الثالث الحكم اصبح قريباً .

و (نيبلونجن Nibelungens) لحن احتفالي للامجاد الاسطورية ، وضمان الانتقامات والانتصارات المقبلة . ان المعجونات والهندسة المعمارية تسود الفيلم ، وشركة U.F.A التي كسبت لانغ وبومر

و (ديكلا) في الوقت نفسه لم تبخل برؤوس الاموال على هذه الملحمة القومية . ادراج فخمة ، وكاتدرائيات من السيمنتو ، وبراري ضبابية مزدانة باقحوان اصطناعي ، وغابات ذات جذوع ضخمة من الجص ، وقلاع من معجونات ، ومغاور من ورق مقوى بشكل حجارة ، وتنانين من تماثيل متحركة ؛ وكل هذه الابنية الضخمة النصف ميروفنجية والنصف تكعيبية قد اتخذت حياة بفضل مهارة المزخرفين المعتادين عند لانغ : من اوتوهونت وكارل فولبرخت ، الى علم غودريان الواسع صانع الملابس ، الى عبقرية مديري الاجهزة غونتر ريتو وكارل هوفمان ، وفوق كل شيء ، الى الحس المدهش المرن الذي يتمتع به المحقق . ان مهندس السينما الكبير هذا قد نظم ممثليه واشخاصه الثانويين كأنهم بواعث حية على ترتيب زخرفي فخم ، وكان الانسان خاضعاً تمام الخضوع لعجينة الاشكال ، ان المنهاج الذي اقترحه هرمان وارم لفيلم (كاليغاري) قد تحقق هنا بشكل ما : فقد اصبح الفيلم رسماً ، والافضل ، نحتاً او بناء حياً .

والقسم الاول من الفيلم تسوده فخامة سيغفريد ، آري كبير اشقر عاري النصف الاعلى (بول ريشتر) ، فاتح لا يغلب ، محبوب من كريمهلد ذات الضفائر الطويلة واخت جرمانيا القبيحة التي زينت وقتاً طويلاً طوابع القيصر البريدية . والبطل الجرماني منتصب على جواده ، وسيفه الذي لا يغلب الى جانبه ، وكان يسير بين مناظر طبيعية مقامة في الاستديو وفقاً للوحات ارنولد وكلن . ثم قتل ملكاً للعفاريت قبيحاً ثرياً كانت لحيته وأنفه المعقوف

وشفته الضخمة تبدو انها تمثل العيوب اليهودية .

ونشيد المجد في «موت سيغفريد» ينتقل الى الخنق والتشويش في «انتقام» كريمهيلد» المستخرج هو ايضاً من اساطير جرمانية قديمة وليس من اوبرات فاغنر. وكانت تيا فون هاربو التي كتبت السيناريو مع زوجها تقول يومذاك انها ارادت ان تثبت فيه الشفقة التي تجر معها الغلطة الاولى آخر كفّارة . وكانت قبلًا قد اشارت الى تعقيد حالة الذنب التي تسود كل آثار فريتز لانــــغ تقريباً . انه تعقيد مشترك في قسم السينما الالمانيــــة وموضوع يومذاك تحت شارة التوبات الدستويفسكية ؛ انها حـــالة ذنب متعالفة مع حس حي جداً الرفعة المحسوســـة على الخصوص في (نيبلونجن) . أما (موت سيغفريد) ، وهو انعكاس الفخفخات وانهيارات الريخ الثاني ، فقد كان مقدمة لمو كب الزهـــو في نورمبورغ ، بينما يبدو (انتقام كريمهلد) الذي كـله نار ودماء انه يتنبأ بالدماء الفاغنري لمستشارية الريخ التي بناها ادولف هتلر على طراز الديكورات الضخمة في شركة U.F.A .

وبعد هذه الاسطورةالبدائيةشرع لانغ بنشيد تنبؤي لالمانيا المستقبلة . وفيلم (متروبوليس) مستخرج من احدى روايات تيافون هاربو لكن المحقق تعاون مع امرأته في كتابة السيناريو .

و (متروبوليس) هي ، في القرن الحادي والعشرين ، مدينة ناطحات السحاب . ففي حدائق يوشيوارا السحرية يعيش سادة العالم حياة فخمة كلها انهاك في السكر وافراط في الأكل . وفي الاقبية ، فان الجوقة المعذبة الصامتة من العرق المنحط ، والتماثيل



قلب مخلص (جان إبستاين ، ١٩٢٣) . وجه جينا مانيس ينطبع على صفحة الماء المضطرب في المرفأ القديم .

كرانكبيل (فايدر ، ١٩٢٢) . « لقد شاهدت فيلماً هو شعار لباريس نظري .. واي مشهد أخاذ لهذا الرجل الذي يدفع امامه عربة وذراعه محمل بالخضار !. اما بخصوص فرودي ، الممثل القدير ... فأي عمل جميل جريء ! (د. و. غريفث ، ١٩٢٤) .



البشريه المتحركة ذات الظهور المحنية ، تقوم بمهام مستحيلة. وبين هذا النور وتلك الظلمات يقوم الفردي الاخير ، وهو مفكر فيه مس من الجنون ، يصنع حواء المستقبل . ويتخذ التمثال المتحرك وجه امرأة مسيحية من جيش الخلاص ويعظ بالخضوع لله ويدعو الارقاء الى التمرد. وهؤلاء ، بعد ان يحطموا الآلات ، يثيرون نكبات يكونون هم اول ضحاياها .

وينتهي الفيلم في ساحة كنيسة بالتوفيق الرمزي بين رأس المال والعمل كما في فيلم (الاضراب) لزيكا الهرم . ورغم ما في الاسطورة من تفخيم صبياني بالكلام - ولكن ألم يأت غريفث بأردأ من ذلك ؟ - فانها نبوءة لأولئك الذين يعيشون في اوروبا المحتلة التي ارادوا ان يجعلوها شبيهة بمتروبوليس [1] . وليست النبوءة إلا جلية . وبما ان (نيبلونجن) تختص بالريخ الثاني فان رواية فون هاربو تنقل بلغة ولز وجول فيرن النظريات الاستعمارية المفرطة التي عبر عنها هيلفردنغ Hilferding قبل سنة ١٩١٤ والتي تطري هي ايضاً التوفيق بين الطبقات المتخاصمة .

ان هـذا الاثر التذكاري المفرط في التصنع بنته شركة U. F. A. المتوخة . ولكي تعود هذه الشركة الى الحيـاة فانها لجأت الى بلاد ناطحات السحاب . وكان فيلم (متروبوليس) نهاية وتتويجاً للسينما الالمانية بعد الحرب ، كآثار لانغ الصامتة .

---

[1] — هل تعرف فيلم متروبوليس ؟، هكذا سأل سنه ١٩٤٣ سجين كان يصعد لاول مرة درج موتها وسن العملاق في معسكر الابادة . وقد نقل جان لافيت هذا الكلام في كتاب ذكرياته : « أولئك الذين يعيشون » .

وقد جعلها فيلم (الجواسيس) تهبط الى مستوى الافلام البوليسية التي سجلت تباشيرها . وفيلم (المرأة على القمر) الذي اراد ان يعيد (متروبوليس) كان من النوع الوسط بديكوراته الجصية الساذجة القريبة من افلام ميليه القديمة ، ككل السينما الالمانية (وبابست Pabst على حدة) ، وقد سجل فريتز لانغ الخطوة بعد سنة ١٩٢٥ .

وسنرى فيما بعد اسباب هذا التوقف عن النمو . ان السينما الالمانية القومية بشكل عميق بين سنة ١٩٢٠ و ١٩٢٥ قد انعكست على مرآة ضخمة ، مشوهة القفزات الفجائية لبلاد قلقة ؛ وقد قامت بخدمتها فرق غير عادية من كاتبي السيناريو ، والمحققين ، والمزخرفين ، والممثلين ، ومديري الاجهزة ؛ وقد مشت الى الطرف النهائي من التقدم ، وكانت اهميتها واسعة ، وتأثيرها لا يزال الى الآن ، وهي تعبر عن ان هناك عودة الى النزعة التعبيرية تميز بعض محاولات هوليوود الفنية ، محاولات اورسون ولز على الخصوص ، بينما تأثير الكاميرسبيل كان متفوقاً في عدة افلام لجوهن فورد او مارسيل كارنه .

الفصل السابع عشر

المدرسة الانطباعية الفرنسية [1]

L'impressionnisme Français

قبل سنة ١٩١٤ ، كان التفوق الصناعي للسينما الفرنسية مجهولاً من اكثر رجال المال ، وتفوقها الفني مجهولاً من جميع الفنانين . وحينما انحدر العرض العسكري بمناسبة النصر في حقل الاليزه (صُوِّر فيلماً بالالوان الطبيعيـــة لليون غومون) كانت السينما الفرنسية قد خسرت تفوقها الصنـاعي لصالح اميركا . وقـــد استطاعت الاحتفاظ بتفوق فني رغم استثمارها الضعيف ؛ ولكن الشركات الفرنسية الكبرى التي جعلتها عشر سنوات من الاحتكار تتماسك فهي تفضل ان تضحي بالسينما من ان تضحي بمجمل ارباحها

١ — ان عبـارة امبرسيونيسم الدالة على المدرسة الفرنسيـــة في السنوات العشرين ، مدرسة ديللوك واصدقائه ، كان قـد اقترحها اولا هنري لانغـلوا لمشابهتها ومناقضتها النزعة التعبيرية (اكسبرسيونيسم) الالمانية . وقد اخترنـا هذه العبارة بعد ان وجدناها مستعملة في عدة مناسبات عند ديللوك في كتاباته الاولى عن السينما . وسنفضلهـا في جميع الحالات على كلمة الحرس الامـامي **avant-garde** التي تحتفظ بها للمدرسة الفرنسية بعد سنة ١٩٢٥ .

المفرطة . وكتب شارل باته[1] بصراحة تستحق الثناء : (ان الأولية التي كنا نمارسها قبل الحرب اتاحت لنا ان نوزع من سنة ١٩٠٦ الى سنة ١٩١٤ حصصاً تتراوح بين ٥٠، ٦٥، ٧٠ واخيراً ٩٠٪ . وهذه الاولية (سنة ١٩١٨)... لا يمكن للافلام ان تستهلك في سوقنا الداخلي الضعيف الغارق بالانتاجات الاميركية الا بنسبة غير كافية ابداً بالنسبة لرؤوس الاموال المرهونة ... وباقلاعي عن الانتاج وتأجير الافلام .. لم افعل شيئاً آخر غير اني اضعت دروس التجربة .. وقد اتهمت باغراق السينما الفرنسية .)

وكانت الشركة قد عرفت ساعات صعبة اثناء الحرب . والانتاج المتوقف بسبب التعبئة العامة بشكل ضعيف سنة ١٩١٥ . ولكن ميزانية الشركة في تلك السنة ، ولأول مرة ، كانت في عجز . وكان شارل باته قد ابحر الى نيويورك في الشتاء الاول من الحرب ودعا دائني شركته الى الاجتماع وهددهم باعلان افلاسه ، وصرح بانه يقبل بتسوية ٥٠٪ . ورضي إيستمان ان يمونه بالافلام الخام ، متناسياً خصومتهما الماضية . وأسند اليه هيرست Hearst انتاج افلامه (السريال) والحوادث الاسبوعية الجديدة ، وحصل ذلك الفرنسي الكبير الهزيل ، ذو الوجه الوردي والشارب الكثيف الاشقر ، على نتائج سريعة . وكانت ميزانيته سنة ١٩١٦ رابحة بفضل نشاطه .

وكانت الشركة قد نظمت الاستيراد الثقيل في فرنسا لافلام شركتي (باته إكسشانج) و (المثلث) . واخذ الجمهور يتذوق

[1] ـ من باته اخوان الى باته سينما ، ١٩٤٠

السينما الاميركية في عصر ظلت فيه الافلام الفرنسية في حـــالة وسطى بسبب نقص الوسائل المالية . وفي نهاية الحرب صفى باته شركاته الانتـاجية : الشركة السينمائية للمؤلفين ورجـال الادب القديمة S. C. A. G. L. ، (الفيلم الفني) الايطالي ، (ليتراوريا) في برلين ، (باته المحدودة) في لندن ، واخيراً (باته إكسشانج) في نيويورك ، دون اهتمام بماضي هذه الشركة ومستقبلها. وبعد ذلك بيعت شركة (باته كونسورتيوم) التي كانت تراقب دور السينما الفرنسية ، ثم تخلى عن مصنع الافلام الاميركية لدوبون دي نيمور . واخيراً رضي ايستمان ان يدفع مبلغ مائتي مليون ثمن (فبركة) الفيلم الخام التي بنيت ضد إرادته في فانسين ، واصبحت مصنعاً لكوداك . اما باته الذي شعر بالشيخوخة تقترب منه فقد (عمل شارلمان) كلاعب الباكارا او الروليت في مونت كارلو وحقق ارباح اعماله الضخمة بتقطيعه اوصال ذلك الجهاز الصناعي التجاري الضخم الذي حقق للسينما الفرنسيــة تفوقهـا العالمي . واحتفـظ لبعض الوقت بشركتي (باته ريرال) و (باته بابي) واجهزة أفــلام (الصالون) والفرع الذي كان يـــديره زيـــكا المرم . وفي سنـــة ١٩٢٩ اضطر الصنـــاعي الى الانسحاب نهائياً من الاعمال ، بعد ان باع مصالحه لناتان ، وهو رجل اعمال كانت تسنده جماعة بوبر ومارشال المالية . وكانت الشركات الفرنسية الكبيرة الاخرى تقلد سياسة باته في خطوطها الكبرى . وكان الانتاج يؤمن بواسطة شركات صغرى تابعـــة بالفعل لدائرتين كبيرتين للتوزيع : باته وغومون . ١٥٠ فيلماً

كبيراً سنة ١٩٢١ ، و ٥٢ فقط سنة ١٩٢٩ ، هكذا كانت ميزانية سياسة التصفية : ان فرنسا التي كانت تحتكر ٨٠ ٪ من تجارة الافلام الخارجية رأت في سنوات قليلة ان صادراتها هبطت الى الصفر تقريباً .

(اذا كان لأحد منا الشجاعة الكافية لاعادة انشاء تاريخ السينما الفرنسية منذ سنواتها الاولى ، فان قراءه سوف يجدون ما يضحكهم) . ولويس ديللوك الذي كتب هذه العبارة سنة ١٩١٧ ، كان روائياً شاباً ، وكاتباً مسرحياً وصل من الصحافة الى السينما . وكان يعرف تمام المعرفة القواعد الصناعية للفن الجديد ، وقد املى عليه المصير الذي استشفه في فرنسا هذه السطور المرة : (ان فرنسا التي ابتدعت ، وخلقت ، ودفعت الى الامام هي الآن الاكثر تأخراً .. اريد ان اعتقد انه سيكون عندنا افلام جيدة ، وهذا سيكون شاذاً لان السينما ليست في العرق .. واقول لكم — وسنرى جيداً اذا كان المستقبل سيقول ايضاً — ان الحس السينمائي في فرنسا لا يزال اقل من الحس الموسيقي .)

وكانت هذه العبارات تدرج في الغالب مع نسيان الطريق الذي اتبعته الصناعة يومذاك وعزل تلك العبارات عن سياق كلام كان يبدأ بالجاهرة بهذه العقيدة الدنيئة : (سيكون هناك سينما فرنسية) . وقد بذل ديللوك حياته ليحقق هذا الامل مردداً دون كلل الاشارة التي كتبها كشعار في مجلته (سينيــا) : (لتكن السينما الفرنسية سينما ! . ولتكن السينما الفرنسية فرنسية ! .)

وفي العصر الذي كتب فيه ديللوك : (ان تهديد النجاحات

الاجنبية البديع قد كهرب الصنّاع عندنا ، وليست النتيجة إلا رديئـــة » ، فان فوياد وبيره Perret كانا يكرران أقوالاً لا فائدة منهـــا ، وتورنور وكابللاني هاجرا الى اميركا ، وميشال كاره او بوكتال تخطيا في النادر مستوى الصناعة الجيدة . وبدأ آبيل غانس وجرمين دولاك او لوبيه L'herbier بالاعراب عن افكارهم . وقد صنفهم ديلوك ، الذي كان يعرفهم يومذاك ، في نصف دزينـــة من المحققين الذين تستطيع السينما عندنا الاعتماد عليهم، ووضع الى جانبهم اثنين من الأول : جاك دي بارونسللي وليون بواريه .

وبواريه ، ابن اخت برت موريزو وسكرتير عام قـــديم لمسرح حقل الايزه ، حمل الى السينما ذوقـــاً وثقافة لم يكونا يومذاك عملة دارجة . وفيلم « المفكر » الذي كتب له السيناريو ادمون فليغ احـــد محرري (المجلة الفرنسية الجديدة) ، زين بالصور المغلقة المحسوسة تاريخاً هو اليوم هزلي اكثر منه خيالياً . وهذه المحاولة، لأنها كانت الاولى للحرس الامامي الادبي الفرنسي، كانت « حدثاً مهماً » . وانتقل بواريه بعـــد ذلك الى تلاوين شرقية دقيقة (صندوقة جاد، نفوس الشرق ، نارايانا ، السلطانات الثلاث) ثم تخصص بالاقتباسات (جوسلين ، جنفياف) . وفيلم (لابرير) الذي سجل القمة عنده كان يماثل الامثولة السويدية بكثير من الفهم . وأعطى دوراً مسرحياً لمنظر مستنقع ومال نحو الوثائق التاريخية بفيلمه (المركب الاسود) واستخرج منها درساً مزجه بالكلام المفخم في (فردون) و (رؤى تاريخية)

اكبر فيلم ناجح له. ثم جاءت السينما الناطقة فأبعدته عن مرتبته ؛ ومع ذلك فقد تابع مهمته الزاخرة حتى منتصف القرن .

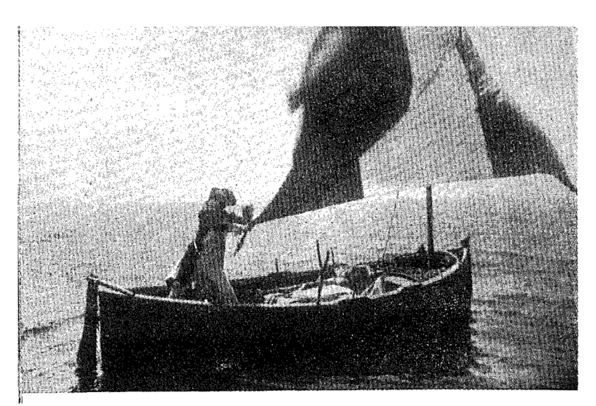
وجاك دي بارونسالي ، المعاصر له ، اعطى افضل ما عنده في مقتبساته : (صيادو ايسلندة ، نين Nène ، رامونتشو ، الاب غوريول) تمثيل سينيوريه . وعند بلوغه القمة نحو سنة ١٩٢٤ اعترف له موسيناك (بقوة ، وحس بالصورة ، ومعطيات اريد بها فقط ان تكون اكثر تصلباً .) ولم يرفض عملاً تجارياً الا في النادر ، ولكنه ظل طوال مدة عمله ـ مات سنة ١٩٥٠ ـ الصانع الصالح وقد جعل من رينه كلير مساعداً له طوال سنتين .

وريمون برنار الذي بدأ باخراج مسرحيات وسيناريوات والده تريستان برنار قد انتقل من هزليات الجادات المسلية او المؤثرة الى الاخراجات التاريخية الكبرى في فيلم (معجزة الذئاب) ذي النجاح الكبير وكان فيلمه « لاعب النرد » ذا صدى ضعيف .

وهنري روسل الذي كان ديللوك يعلق عليه بعض الآمال قد اقتصر على النجاح التجاري في فيلم (البنفسجات الامبراطورية) بينما تابع مركانتون ، باشتراكه مع هرفيل في اغلب الاحيان ، تقليد (الفيلم الفني) باسناده الى ريجان دوره الاخير في فيلم (مياركا ، ابنة الدبة) .

والمدرسة التي كان ديللوك عالمها ونقطة الدائرة فيها كانت افضل من تلك الفرقة المتوخية ، فجمعت آبيل غانس ، جرمين دولاك ، مارسيل لربيه ثم جان ابستاين .

وصرح آبيل غانس انه كون نفسه بقراءة سبينوزا ، هيراقليط



نابليون (آبيل غانس ، ١٩٢٧) . « المركب مجهز ، وشراعه مثلث الال
ونابليون يصيح بالجنود الكورسكيين مشيراً الى عمـــله : « سأعيده اليكم

مدام دوباري (لوبيتش ، ١٩١٩) . في الجو الالماني المتعكر سنة ١٩١٨ يبر
لوبيتش فظائع الثورة الفرنسية في مشهد على الطريقة الايطالية .



فيثاغورث ، شوبنهور ، كونفوشيوس ، باكون ، افلاطون ونيتشه على نفسه . وقد اختار السينما سنة ١٩١١ لكسب عيشه واصبح كاتب سيناريو وممثلاً. وجعلت الحرب منه مخرجاً . وأحد افلامه الاولى « جنون الدكتور توب » استعمل تشويه الصور . ولكن هذا الفيلم الحيلي كان اقرب الى ما قبل الحرب منه الى الحرس الامامي الآتي فيما بعد . والأثر الذي ظل دون نشر لم يفرض اي تأثير وبدايات غانس الحقيقية هي الافلام التي كانت تشجعها المصلحة السينمائية في الجيش ، والتي اسسها ج.ل. كروز وكتب ديللوك يومذاك عن هذا الانتاج : « ان الغباوة أفاضت هباتها ». وهو لم يقف ضد المبدأ ولكنه وجه اللوم الى سينما الحرب لتغليفها نفسها بصبيغ الميلودرام القديمة . وبعد عشرين سنة كان من اللعب الهين تحويل تلك الافلام التي كانوا يحرصون على رؤيتها الى مضحكات بواسطة ترقيم العناوين فقط .

وكان غانس قد جرب هذا النوع الخطر بفيلم « بطولة بادي » . وبعد « ستراس وشركاه » و « الغازات المميتة » جذب فيلم « منطقة الموت » انتباه ديللوك اليه وحقق تقدماً في تضخيم الكلام تابعة آبيل غانس في فيلمه « السمفونية العاشرة » و « ماتر دولوروزا » الميلودرامي واخيراً فيلم « اني اتهم » على الخصوص. فقد مزج المحقق ، في هذا الفيلم الذي حقق له الشهرة ، غريفث وباربوس ، وهيغو والتوراة . الاموات نهضت من قبورها وفرسنجتوركس في سروال مخطط يزور الخنادق ليقود الرجال المجللين بالشعر الى النصر . ولكن « السذاجة ثمنها ... يجب ان

نقبل غانس او ننبذه بالجملة [1] .

ان ذلك التفخيم الكلامي الدال على شيء من الحمق ، وتلك التماثيل من الحديد المصبوب كآثار تذكارية للاموات ، كانت دلالة على مقدرة وصدق لا يجاريه فيها أي سينمائي فرنسي . وان مزاجاً حاداً مضافاً الى حس بالواقعيات المالية أتاح لمؤلف « اني اتهم » ان يجد مليونين ليحقق فيلماً على الخطوط الحديدية اشتغل فيه مدة سنتين . وقد عاشت فرقته شهوراً كاملة في الجبال او في استديو مرتجل بين الخطوط الحديدية في محطة نيس . وقد كرس غانس عدة شهور للمونتـــاج ولانتقاء عدة عشرات من آلاف الامتار السلبية .

وفيلم « وردة الخط الحديدي » اصبح « الدولاب » عشية تمثيله . وقد أُريد بهذه البساطة ان تكون هيغوية ـ نسبـــة الى هيغو ـ وقد سمي البطل « سيزيف » بتجريد مماثل ، والأوال ـ الميكانيكي ـ الذي مثل دوره سيفيران مارس بتقليب شديد في العينين كان يعيد تجسيد ذلك الميثولوجي مدحرج الصخـرة وأوديب المعقد بشكل غريب ، عاشق ابنته الى درجة فقدانه النظر والعقل . وانتيغوني تلك ، الفرافرة الحادة الطبـع كادي بيكفورد ، كانت تحب اخاهـا ، وهو شاعر شاب مطلي الوجه بالمساحيق ، كان يبحث عن سر ستراديفاريوس [2] . وكان الشعر

---

١ ـ ليون موسيناك .

٢ ـ انطوان ستراديفاريوس : اشهر عازف عود في ايطاليا . ولد بالقرب من كريمون (١٦٤٣ ـ ١٧٣٧) ـ المعرب ـ

يزين ارجوحة الملاب بالزهور ويحول بيت مدير مفتاح السكة الحديدية الى قلعة من زجاج حيث كان عازف الكمان ، المرتدي فجأة ملابس شاعر جوالٍ من القرون الوسطى ، يغازل الفتاة وهي تحت طرطورها hennin .

ومن الخطأ تحويل العمل الى هذه الصبيانيات . فقد كانت ميزته السائدة هي « الغزارة ، غزارة بالثروات الجديدة والفقر المدقع والذوق القبيح ... انه لا يفتن الا حينما يهز مسرحيته ويخلق التأثير دون ان يفصل الذهب عن الحثارة) . وكان غانس يومذاك (السينمائي الفرنسي الوحيد الذي بلغ القـــدرة واستولى على الزهور والحثالات في نسمة غنائية كبيرة) [1] . ان لملاب الارجوحة حمل النفوس القوية سنة ١٩٢٣ على الابتسام ، ولكن له اليوم مذاق بطاقة بريدية قديمة ، أو قطعة أثاث عنـد الفلاحين . فالحثالات طواها الزمن وبقيت القدرة والحقيقة سيدتي الميدان كله .

والقطع الاكثر شهرة في فيـــلم (الدولاب) كانت تظهر كنجاحات قطعيةٍ مؤسسة على تنظيم طريقة مستعارة من غريفث : المونتاج المتسارع . ان المناظر الطبيعية تتناوب مع الوجوه ، والذراع الدافعة ، والبخار ، والإيقاع يسرع ، والقاطرة تكرج نحو الهاوية ، وقلق المتفرج يزداد ، والمصيبة تندلع . وهـــذه المآثر في الانشاء لم تكن مجانية . ان إقامة طويلة بين عمال السكك الحديدية والمحطـــات علمت غانس سر القصائد السود للخطوط

---

[1] ١ ــ ليون موسيناك (١٩٢٤) .

الحديدية ، تلك القصائد التي يبدو الفرنسيون على الخصوص انهم حساسون بها . وفي القطع التي لا يوجد مكان كبير فيهـا لذوق التأثير والتجديدات الفنية ، كوصف حانة عمال الخطوط الحديدية سجل غانس اسمــه ببساطة وقوة في المجرى الطبيعي الفرنسي الكبــير الذي يبدأ من وصول القطار الى المحطة ومن ضحايا المسكرات عند طلوع النهار وفي معركة الخطوط الحديدية .

ان دراسة محيط ، غريزي اكثر منه مدبّر ، اعطت فيـلم (الدولاب) ذلك الكنه الذي لا غنى عنه في كل عمل كبير . وتجدر الاشارة الى ان هذا الكنه عند غانس هو اجتماعي رغم كل شيء في عصر امال فيه تعليم أنس اوسجوستروم السينما نحو استعمال الطبيعة اكثر من المجتمع .

وكان مزاج مارسيل لربيه في كثير من النقاط معاكساً لمزاج غانس . وكانت ظروف الحرب قد ساقت الى مصلحـة الجيش السينمائية هذا التلميذ الماهر لويلد Wilde ، والشاعر الرمزي المحبوب جداً . وقد كتب هذا الشاب المرشح ليكون كاتباً مسرحيـاً سيناريوات (السيل وبوكليت) الذي اخرجه مركانتون وهرفيل، ثم قاد افلام (وردة فرنسا) و (مساخر الحقائق) و (دارة القدر) في ديكورات عصرية متطرفة مستوحاة من الباله الروسية التي رسمها كلود اوتان لارا الصغير .

و (دارة القدر) تحريف ساخر للافلام المتسلسلة . فالتهكم والفكاهة لم يكونا الصفتين السائدتين عند رجل سمّي فيلمــه « بروميته صاحب مصرف» : « صيفي سينمائي » ، وفيلمه « وردة فرنسا»:

« اغنية عاطفية سوداء وبيضاء أظهرها وألفها مارسيل لوبيه » .

و « انسان لارج » : « مارين » ، مستلهمة من اقصوصة لبلزاك . وقد اراد هذا الفيلم ، وفقاً لأمثولة ستجوستروم ، ان يكون مسوداً بحضور الارقيانوس الدائم ، ومن ناحية اخرى ، بادخال متنوعات السونات الى السينما : أليغرو ، انـدانت ، شرزو ، لارغو . وقد استعملت هذه المهارة وتلك الابحـاث بشكل مسيء بسبب البريتونيين القليلي الشبـه بالحقيقة ، واللذين مثل دوريهما روجر كارل وجاك كاتيلان . وكان الذوق السليم في « انسان لارج » بعض الاحيان اقل احتمالاً من الارجوحة ذات البلاب لآبيل غانس . ولكن الفيلم يحتوي على قطع ممتازة وخصوصاً مشهد بيت حقير بلغ فيه لوبيه متذوق الجمال ، بشكل يخالف الرأي العام « قضيه السكان » في فيلم « الدولاب » .

وطرفة لوبيه الكبرى هي فيـلم « إلدورادو » الذي يحمل عنواناً صغيراً : ميلودرام . وتشير هذه التسمية ذات المعنى الى الاحتقار الموجه للحكاية — العذر التي شاءت ان تكون اكـثر ابتذالاً من مواضيع توماس أنس : الراقصة الاسبانية سيبيللا (إيف فرنسيس) التي ضحت نفسها في سبيل ولدها ، تحب خفية مصوراً اسكنديناڤياً جميلاً (جاك كاتيـلان) وهو خطيب اسبانية ثرية (مارسيل براذو) وقد عهدت بولدها الى الزوجين الشابين قبل ان يقتلها رجل ضعيف العقل (فيليب هريا [1]) .

---

١ — فيليب هريا : كان ممثلا فصار كاتباً ، وهو منذ سنة ١٩٤٨ عضو في أكاديمية غونكور .

وهذه القصة الشبيهة بالقصص التي ترضي (الكامير سبيل) لم ترض الجمهور ، ولكن الانشاء هو الذي قدره الهواة المتنورون الذين جمعهم ديللوك يومـــذاك في ناديه المسمى (نادي السينما Ciné-Club) وريكسيوتو كانودو في ناديه المسمى (نادي اصدقاء الفن السابع) .

والنزعة الذاتيــة Subgectivisme هي التي سادت « منهج » فيلم « إلدورادو » . ولم تكن مصادره هي النزعة التعبيرية الالمانية (المجهولة يومذاك في فرنسا) بل النزعـــة الانطباعية الفرنسية وابحاث غريفث وسجوستروم . وقد استعملت الحيل في غايات تعبيرية : عندما ينظر المصور الى قصر الحمراء في غرناطة فانه يراه كما في قماشة لمونه Monet ، غامضاً ، مشوهاً قليـلاً ؛ وفي عرض الراقصات تظهر البطلة « الغائبة » التي تفكر بولدها غير واضحـة بين رفيقاتهـــا ؛ وفي مشهد سكر تُرى بعض الوجوه في مرايا مشوهة . الخ . وكانت هـــذه الطرق يومذاك ذات ابداعات شائقة . وفي الفيلم بكامله تقوم فوتوغرافيا متقنة فيها الكثير من المهارة . فهي تعطي اهميتها المسرحية للمناظر الطبيعية الاسبانية . وتلك المظاهر الخارجية لا تنفجر فجـأة مع ديكور حانة جميل وعصري . ومن وجهة عامه فان البرود يسود فيلم « إلدورادو » . ولكن تأثراً حقيقياً يتحالف مع العبقرية في موت سيبيللا المستندة الى قماشة لينة في ديكور كانت تظهر فيه خيالات الراقصـــات الضخمة . وانية كهذه سبقت الابحاث الالمانية المماثلة واستطاعت ان تكون دليلاً لها .

والوحي التعبيري غمر لربيه ولكنه لم يخدمه . ففي (دون جوان) و (فوست) كانت ملابس اوتان ـ لارا الغريبة والقى مدير الاجهزة الدقيقة تحتاج السكون اكثر مما احتاجـــه فيلم (كاليغاري) . وكان الفيلم متنافراً غارقـاً في اطماع مفرطة . وكان لربيه نفسه اقل موهبة في الملحمة الغنائية من ممثله المعتاد ، جاك كاتيلان ، ليستطيع ان يتجسد دون جوان .

وفيلم (عديمة الرحمة L'inhumaine) عبأ كل الحرس الامامي الادبي والفني : جاك كاتيلان ، وجورجيت لبلان ـ التي كانت عروس شعر مترلنك ـ والمهندس المعمار العصري ماله ستيفانس ، والرسام التكعيبي فونان ليجه ، والمزخرف الشاب البرتو كافالكانتي ؛ وكتب السينـــاريو بيير ماك اورلان ، وقام بالتقسيم داريوس ميلهود . وكان هذا الفيلم الفني ، سنة ١٩٢٣ ، إخفاقاً معيبـــاً كالافلام الفنية سنة ١٩١٠ ، وكان المعجبون بفيلم (إلدورادو) يتأملونه بذهول حزين .

ويبدو ان هذا الاخفاق قد قذف بلربيه الى الاشغال التجارية : (الدوار) من تأليف شارل ميره Méré ؛ (الشيطان في القلب) من تأليف ديلارو ماردروس ؛ (ليـالي الامير) لكيسل ... و (ثار ماتياس باسكال) لبيرانديللو الذي جمع ديكورات كافالكانتي الجميلة الى مناظر سان جيمينيانو الايطالية قد تناول بعض صفات فيلم (إلدورادو) وكان الامل معقوداً على فيـــلم (المال) الذي تحقق بوسـائل كبيرة وتوزيع عالمي محسوس ، ولكنه كان اخفاقاً فنياً ، وسندرس الاسباب فيما بعد .

وكانت الحرب لا تزال قائمة حينما رضيت جرمين دولاك ان تحقق فيلمها (عيد اسباني) على سيناريو من وضع لويس ديللوك. وقد جاءت هذه الصحيفة الى السينما سنة ١٩١٦ وسجلت أفلاماً عديدة (الاخوات العدّوات، جيو الغامض، فينوس فيكتوريكس، نفوس الموتى . الخ ..) وبحثت في الاستديوات عن وسيلة للتعبير اكثر مما بحثت عن كسب الرزق ، ولم يكن هذا مألوفاً يومذاك .

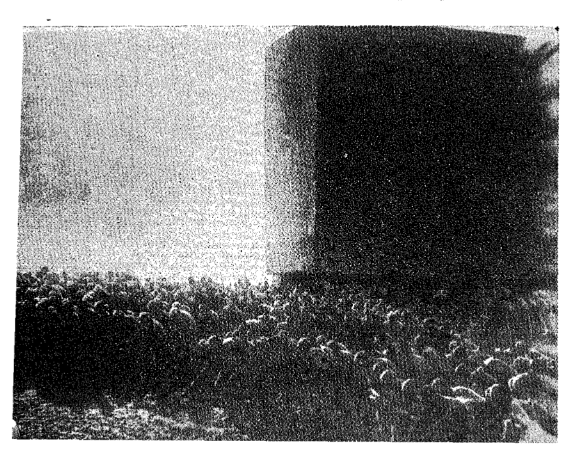
وقصة (العيد الاسباني) ضعيفة : خصومة وقتال بين رجلين (غاستون مودي وجان تولو) في سبيل امرأة لا مبالية (إيف فرنسيس) . وهذه الذريعة خدمت ديللوك ودولاك بان اهتديا ، بواسطة اسبانيا الى شيء اجنبي يقرب من (الفار — وست) الذي فتنهما . وبعد إخفاق « دخان اسود » (وهي حادثة مسرحية حققها المؤلف) ، فان فيلم « الصمت » كان للويس ديللوك محاولة نسق جديد ، وبحثاً عن ذلك المونولوج الداخلي الذي حاول بعض المؤلفين في هوليوود بعد خمس وعشرين سنة ان يضعوا لهجته . وكان فيلم «الرعد» اضحوكة . ثم قاد ديللوك في وقت واحد فيلميه الرئيسيين : « المرأة التي لا مكان لها » و « الحمّى » .

ان « المرأة التي لا مكان لها » محاولة طراز مباشر . فبعد مضي سنوات طويلة تعود امرأة نحو ممتلكاتها العائلية التي تركتها قبلا لتسير في اثر احد الرجال ؛ وقد ارادت ان تعيد رحلاتها بالماضي ولكنها تأكدت من انفصال لاشفاء منه ، وابتعدت .



غرفة الدكتور كاليغاري (ر. ويان ؛ ١٩٢٠) . كاليغاري ، مثال السلطة
يتقـــدم في الكون ، وهو مكون من النزعـــة التأثرية وبنود القانون

متروبولس (فريتز لانغ ، ١٩٢٦) ، العبيد وقد سحقتهم ارادة السا
القويـــة ، في تأليف مدروس باعتناء



وكان لاستحضارات الماضي فضل ادخال الازياء القديمة البالية الى الشاشة لأول مرة ؛ وكانت الاراضي الريفية البور ، وفقاً للامثولة السويدية ، عنصرا فعالاً في المسرحية . وهناك تفصيل مرتجل على على هامش السيناريو ، كرة طفل متدحرجة على الرمال ، يفتح الفيلم بصورة مشوشة .

وفي فيلم « حمى » افسحت المسرحية البسيكلوجيــة العصرية مجالاً لدراسة وسط شعبي . ان سيدة وجــدت عشيقها القديم بين البحارة الذين ابحروا من حانة في مرسيليا ؛ وقد اندلعت معركة وانتهت بحادث قتل . وكانت تمثيل الاشخاص والمسرحية نمطاً انشائياً ، وليس إنشاء مجانياً يسوده الاهتمام بالعبارات الجميلة ، ولكنه انشاء مجرد ، مباشر ، حقيقي ، صالح المحتوى ومشروط به . وقد سجل ديللوك اسمه ، بهذه النبوة اكثر من المحيط المختار ، في تقليد السينما الفرنسية الطبيعي الكبير . وارتبط به ايضاً بارادة ربط الاشخاص «بالاساس» اكثر من ربطهم بالعمل ، في التصوير . ويمكن اهداء التحية لديللوك ولفيلم « حمى » بسبب اكتشاف استعمال « الحقل في حـــالة العمق » (المنسوب في الغالب الى اورسون ولز وغريغ تولاند او وليم وايلر) ، هذا اذا لم يكن المحقق قد تناول في فيلم « حمى » اساليب تعود الى لوميير .

وميز فيلم « حمى » النماذج البشرية بشكل قنوع ، وأثار شعر المرافيء ، واستعمل الرجوع الى الوراء ، ووجد ديللوك قسماً من تعليمه عند أنس ، ولكن هذه الامثولة قد صنع على غرارها ورفعت الى نقطة عالية . اما تأثير فيلم « الزنبقة المحطمة » لغريفث

فكان اقل حظاً : بوذيون من جص ، وردة من فضة ، وممثلة مطلية الوجه على النسق الشرقي بشكل مسيء افسدت القسم الثاني من الفيلم.

وفيلم « حمى » المحقق بوسائل صغيرة ، كان ناجحاً . ولكن مؤلفه لم يستطع ان يبر بوعوده . فقد اسس مع موسيناك نقداً ذكياً ، مستقلا ميالاً الى العراك . واضطرت الصعوبات المادية ديللوك الى ان يترك منبره ، مجلة (سينيا) . ومات في الثالثة والثلاثين من سنه بعد ان انهى فيلماً اخيراً (الفيضان) . وترك آثاراً عظيمة في النقد . ولكنه أنهى بالجهـــد مقدمة مؤلفه السينائي . وكانت الخسارة عظيمة .

وجرمين دولاك مساعدته القديمة التي تابعت عمـــله مطورة حركة (السينه – كلوب) قد تأخرت في اعطاء الأثر المهم الذي كان منتظراً منها . واضطرت الى قيادة افلام لا توافق دائماً شخصية قلقة ، حساسة بجميـع الميول الجديدة مسرعة في ترك ما اكتسب قبلا. وافلام (السيكارة ، السيدة الجميلة القاسية ، موت الشمس) تحتوي على قطع ممتازة نادرة في بعض الاشغال الغذائية التي اضطرت الى قبولها [1] . وكانت طرفتها الكبرى هي (السيدة بوده المبتسمة). اما مسرحية اندره اوباي Obey التي اختارتها فهي قصة المرأة التي لا يفهمها زوج مكروه ، والتي تفكر بقتله . وفي المسرح ، كانت المسرحية في الصمت لا في الحوار المستعمل كطباق . وقد وجدت جرمين دولاك هنا موضوعاً يوافق شخصيتها وحساسيتها . ولا يمكن ان يكون هناك تأثيرات متبادلة بين هذا الفيلم و (ليلة

---

١ – مثل (ابنة صغيرة) وهو فيلم متسلسل .

سان سافتر) ولكن الموضوعين بينهما بعض القرابة . واستعملت دولاك وسائل اخرى غير وسائل الكامير سبيل . وقد فضلت الاستعارات على الاشياء الرمزية . فاذا مثلت المرأة دبيسي Debussy فالمونتاج يُظهر بساطاً من الماء المهتز .. وكان العمل اكثر اهمية مما لم يظهره الاعتدال ورفض السهولة الخاصة بمؤلفه . وبعد ان فتحت جرمين دولاك الطريق امام سينما بسيكلوجية قلبية حرصت على ان تستثمر هذا الاكتساب وانتقلت حالاً الى مرحلة جديدة من الحرس الامامي .

وجان إبستاين ، كاتب محاولات وفيلسوف ، كان قد نشر كتاباته السينمائية الاولى في مجلة (سينيا) لديلوك حيث جعل شهرة (الفن السابع) تزيد على شهرة النمط الغنائي . وكان فيلمه الاول تربوياً قام به بمساعدة جان بنوا – ليفي [1] (حياة فسيس) وهذا الطلب الرسمي ابقى المؤلفين في حدود ضيقة ، لكن المؤلف فيه كثير من المزايا . ولبعض اقسامه وضوح الافلام المجردة المرن .

وحقق ابستاين بعد فيلمه (الفندق الاحمر ، ذي المونتاج الجيد فيلم (قلب مخاص) . وقد اتحدت الابحاث الجمالية مع موضوع كلاسيكي من المدرسة التعبيرية : منافسة على امرأة (جينا مانيس) بين غلام شرير (فان ديل) وعامل شجاع (ماتو) . وكانت حفلة السوق العامة هي دعامة الفيلم . وهي قطعة ادبية

[1] – كان جان بنوا ليفي ابن اخ المحامي الذي تكلمنا عنه قبلا . وقد كرس القسم الاعظم من فعاليته للافلام التعليمية .

حقيقية . وطبق ابستاين مونتاج غانس المتسارع وعناصر اخرى من المعجونات، وحمل المتفرج الى دورة ترويض الخيول، وقعقعة النحاس ، وصور أراغن ليمونير الساذجة .

وبعث هذا النجاح الاول كثيراً من الآمال ولكنها كانت بعيدة التحقيق . وينتسب فيلم (التيفرنيز الجميلة) ايضاً الى النزعة الطبيعية، ولكنها طبيعية الفونس دوده . وقد وجد فيها إبستاين نصاً جميلاً هو النص المتعلق بالاقنية والزوارق الخفيفة الذي أتاح له استعمال الدروس السويدية . وفيلم (الاعلان) ، وهو ميلودرام أدبي ، قد اخفق ، ومع ذلك فقد كان اخفاقه اقل من (الحب المزدوج) ، والمتسلسل (روبيرماكير) او (اسد المونغول) حيث كانت رومنطيقية السوق تثير الحنق بسبب وجود موسجوكين .

ويمكن الظن ان إبستاين قد اهمل التنقيب وانقاد الى التجارة . ومع ذلك فقد عاد الى شيء من الحرس الامامي بالأفلام التي انتجها لجمهور القاعات المتخصصة : (ستة ونصف احد عشر ، المرآة ذات الوجوه الثلاثـة) وعلى الخصوص (سقوط بيت اوشر) . ولكن الجمالية التي يشير اليها كانت قد تخطت سنة ١٩١٥ . وكانت النزعتان الذاتية والتعبيرية قد تُركتا في سبيل التجريد والدادية او السريالية . وحينما وعى إبستاين خسارة الاحتكاك تحول نحو الافلام التربوية محققاً في بريتانيا (مور فوان) و (فيني ثيرا) .

وبعد موت ديلوك بعدة سنوات اظهرت اخطاء لوبيه في فيلم (المال) الاخطاء وخيبة الآمال الكبرى في سنة ١٩٢٠ .

ـ قاد احتقار الموضوع الى احتقار زولا ، والى التقليد الطبيعي
الك الشيء الثابت في السينما الفرنسية . و (عصرنت) حيلة
سُنعت لاجل ملابس العصر وأخفي اكبر قسم من الرواية :
صف المال . ان المحفظة لم تكن المكان الذي تتداول فيه
قيم (قيم السينما وغيرها) ، ولكن سبب بسيط في سبيل
عض التسليات العجيبة . وفيلم (الاخير من الرجال)
د استبدل طريقة المتسارعين ، والكاليغارية ، وتشويهات
صور ، بطريقة حركات الجهاز . فالعربة الصاعدة على الخطوط
لحديدية عند مورنو استبدلها لربيه – مستفيداً من اختراع فني
رنسي – بما يدعى بورتاتيف – أي سهل الحمل – وهو جهاز
ستطيع ان يسجل ، ويأخذ مناظره آلياً دون ان يكون
ناك من يدير مقبض آلته . وهذه الكاميرات تتسلق درجات
بورصة ، وتدور داخل الديكورات الاسطوانية ، وتهبط
هي تحوم على طرف سلك فوق رجال البورصة المجتمعين حول
سلة . وحينئذٍ يبدو للمضاربين الجمال التصويري لميكروبات
لافلام العملية ، او لأشكالٍ متحركةٍ في الافلام المجردة .
لكنها تفقد قيمتها الانسانية او الاجتماعية ، ويُحوّل الموضوع
لحتقر الى موافقات مسرحية عصرية ، وتساهم اصطلاحاته في
خفاق فيلم خالٍ من الروح .

وقبل لربيه ، خضع آبيل غانس في فيلمه (نابليون)لمحاولات
البورتاتيف) الفنية . فهناك تصوير ناعم أعطى قبلًا في
إلدورادو) نقطة نظر المصور ، وقد ربط غانس آلة التصوير

بجواد لا يستطيع احد في سبيل الحصول على نقطة نظر الجواد او يثبت الآلة على صدر تينور[1] Ténor ليسجل بواسطة المغني منظر جمعية الكونفانسيون المصغية الى المارسيلياز. وفي السابق كشفت معركة بكرات الثلج عبقرية بونابرت الحربيـة وهو ابن ثلاث عشرة سنه . ولما كان غانس يريد اخذ نقطة نظر كرة الثلج فقد امر ، كما يقال ، بقذف ما يمكن حمله خلال الاستديو . ولكن القلق انتاب المساهمين في شركة التوصية وارادوا تخفيف الصدمة بنشر الشباك ، فاعترض آبيل غانس قائلاً : (ان كرات الثلج تنسحق يا سادة ــ والكاميرا انسحقت[2]) .

وكانت ميزانية المشروع ضخمة : خمسة عشر مليوناً جمعت في فرنسا والمانيا والولايات المتحدة . واستغرق تحقيق العمـــل اربع سنوات . وكان قيـاس الفيلم المنتهي خمسة عشر الف متر متر خففت الى خمسة آلاف لاجل حاجات الاستثمار . ومع ذلك فقد توقف في الوقت الذي بدأ به بونابرت الشاب معركة ايطاليا. وكان هذا بمجموعه مقدمة لعمل كبير لم يتحقق ابداً . ونهايته ــ القديسة هيلانة ــ قد تحققت في برلين بواسطة لوبوبيك مستوحياً سيناريو آبيل غانس .

---

١ ــ مغن ذو صوت مرتفع جداً .   ــ المعرب ــ

٢ ــ هذه الحكاية المروية كثيراً هي ملفقـــة . ولــكن كاميرات دقيقة استعملت في مشـاهد حصار طولون ووضعت في بالونات كرة قدم وعرضت كأنها كرات حديدية . وفي كورسيكا القيت في البحر كاميرات غواصات من اعلى صخور على الشاطىء .

وحشي الفيلم كله باشارات ورموز : نسور تطير او مسجونة في قفص ، دفاتر تلاميذ مغطاة بالقديسة هيلانة جزيرة صغيرة او علم مثلث الالوان مستعمل كشراع في العواصف .. مارسيلياز ريد Rude مجسد بداميا Damia . وكان الثائرون برابرة بلهاء ، ونابليون طفل ، او يكاد يكون مراهقاً ، وهو اعلى من رجل ، انه إله. وكان المحقق يتشبه ببطله ويلقي على فرقه اعلانات تحمل الكلام الضخم : (سيسمح لكم هذا الفيلم ان تدخلوا الى هيكل الفنون من باب التاريخ الضخم .. يجب ان تجدوا ثانية هنا فيكم اللهب ، والمرض ، وقوة جنود السنة الثانية .)

وهذه المبالغات تحمل على الابتسام ولكنها مع ذلك تحمل البرهان على انها صادقة بشكل عميق . وقد قبل اكابر الممثلين القيام بأصغر الادوار ، ولبى افضل المزخرفين ومديري الاجهزة نداء المحقق ، وكان معاونوه من المخرجين الكبار . وعندما احتاج الامر احدثت ثورة في التقنية ، وبنيت اجهزة وعدسات كانت مجهولة حتى ذلك الوقت والغي القطع الرتيب المستطيل الابيض وحلت محله الشاشة المثلثة التي توسع بعض مقاطع من فيلم (نابليون)من قطع صور الجدران ، قبل السينراما بربع قرن. وقد ساهم هذا التألب على الابحاث في قيمة هذا السيل من الصور، ولكن هذا الجهد العظيم كان قليل الخصب : فقد تكشفت الاختراعات عن ان تعميمها مستحيل ، او انها تتلف نفسها من فرط سوء الاستعمال . وكان نابليون يشبه بعض الشيء تلك الكنيسة البرشلونيه الضخمة ، حيث لم يستطع مهندس معمار فيه

مس من الجنون ان يبني سوى البوابة ذات النسق العصري . والكاتدرائية السينمائية التي كان يريد غانس ان يبنيها جاءت ناقصة بسبب افراطه في اطماعه ، وبسبب عدم وجود مفهوم تاريخي ذي قيمة . ان جبلاً من القراءات التي لم يحسن هضمها ولد من نابليون ، بسبب العرّافات ، بطلاً تقوده اعراض مرضه وحدها في منتصف عصر مشوه الصورة بشكل مفرط . وكان الفيلم بدء تقدمٍ اقل مما هو نهاية ثائرة خرقاء لاحلام غريفث سنة ١٩١٥ او للنزعة الانطباعية الفرنسية سنة ١٩٢٠ .

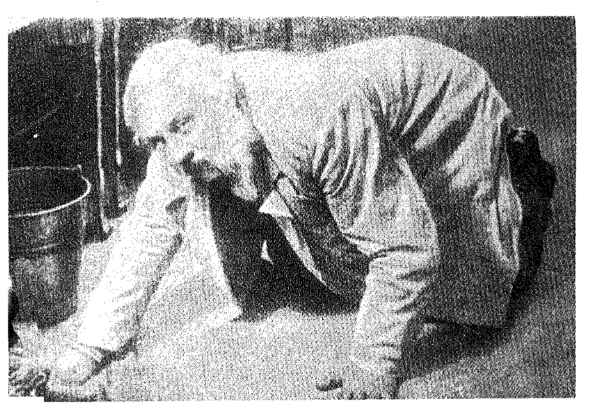
وانتقل غانس من (نابليون) الى فيلم (نهاية العالم) وقد مثل فيه الدور الرئيسي . ونشرت صورة غريبة للعمل بدا فيها المحقق وقد انتحل شخصية المسيح بإكليل الشوك ، وعرق الدم والجرح في جنبه العاري وهو يلصق عينه في عدسة الكاميرا . وكرست سنوات عديدة ورؤوس اموال ضخمة لمشروع احبطه ظهور السينما الناطقة . وكان الفيلم الذي عُرض ناقصاً ابتر ، وكان غانس قد انصرف الى مشاريع متواضعة وانغمس في جميع الحالات التجارية تقريباً .

ان اخطاء (نابليون) الملتهبة واخفاق ، فيلم (المال) قد انهت التجربة الفرنسية سنة ١٩٢٠ . ورغم الكثير من الجهود والذكاء فقد ظلت الميزانية ضعيفة . وما من شك في ان عيب السينما الوحيد كان في اهمال الانسان والموضوع . وكانت المدارس الاميركية والسويدية والالمانية ومعاصراتها قد خلقت ابطالاً . وعند جمهور ذلك الزمن وجمهور اليوم فان الراقصة سيبيلا ، والاوّال سيزيف والمرأة



الخط الحديدي (لوبو بيك ، ١٩٢١) في عالم مغلق ، في غرفـــة نوم . يتلق
الاب (ورنر كروس) اعتراف ابنته الفاجع بخطيئتها .

الاخير من الرجال (مورنو ، ١٩٢٤) ، بواب الفندق القديم (جاننغ) و
ارهقته مظالم القـــدر في جحيم سرداب المغاسل .



التي لا مكان لها) ، ومثلت (القلب الخاص) او (السيدة بوده المبتسمة) لم يكن لهم حياة (المحكومون بالاعدام) و (كاليغاري) و (الاخير من الرجال) و (ديوجيم ، و فتاة (الزنبقة المحطمة) و (زورو) او ايضاً المهرجين البعيدين عن الادعاء امثال بيكاره او بوسيترون . وكان الديكور اكثر حيوية من الناس : خطوط حديدية وقاطرات ، اكواخ ، حفلات الاسواق العامة .. وقد تخلوا عن الانسان المعجونات ، واعجبوا كثيراً بالنجاحـــات الاجنبية ، وتخلوا عن التقاليد السينمائية القومية ، وبذلك كانوا غير قادرين ان يفرضوا على العالم نظير عالم ميليه السحري ولباس فانتوماس الاسود او اناقة ماكس لاندر التهكمية .

وديللوك الذي رأى تحضير هذه الأخطاء ، والذي حاربها ، كان من الممكن لو بقي حياً ان يمنع المدرسة من السير في طريق لا منفذ له سوى التجارة . وكان من اللازم ان يحتضن جهوده بعض المخرجين ، ولكن اذا استثنينا غومون ، ولوقت قصير ، فقد بقي كل بحث دون تشجيع . والمحققون يحتقرون الموضوع بدافع الضرورة : كانوا مضطرين الى دس مخترعاتهم عن طريق التهريب في مقتبسات تجارية مفروضـــة . ولم تكن المدارس السويدية والالمانية قد اصطدمت بمثل هذه العبوديات القاسية .

والمرآة المشوهة للنزعة التعبيرية كانت قد عكست الواقعية الالمانيـــة . و « الانطباعية » الفرنسية حركت على الخصوص كاليدوسكوب شهيراً . وباستثناء بعض الفلتات عن الحياة الشعبية ـ محدودة بالبيوت الحقيرة وحفلات الاسواق العامة ـ فان من

المستصعب جداً وجود لوحة مجازية عن فرنسا ذلك الزمن في افضل افلام تلك المدرسة .

ويلزم حل حقيقي للطلسم لنكتشف فيه صورة بلاد منتصرة، ولكنها متناقضة ، فيها الحياة اكثر سهولة منها في اي مكان في اوروبا ، وحيث النزعة الفردية عند الممثلين تتألق ببريق قطعي .

وكانت المدرسة الفرنسية سنة ١٩٢٠ تخاف من التأثير العالمي. وكانت السينما عندنا — في فرنسا — معروفة في الخارج بواسطة افلام كبيرة : « معجزة الذئاب ، الاطلنطيد ، البنفسجات الامبراطورية ، نابليون » . ويبدو اننا انطوينا في الاساطير او في ذكرى المجد الماضي . وبدا الانحطاط الصناعي الصاعق عندنا انه مصحوب بتقهقر فني .

والسينما الفرنسية ، كمدرسة ، بدت انه قد قضي عليها ، فتحولت الى بعض النجاحات التي حققتها الصدف او الى بعض الشخصيات الشاذة . وبقدر ما كان الجيل الذي خلفه جيل ديللوك قد سجن نفسه في مختبرات الفيلم التجريبي وحرص على الحضور الى الكنائس . فان السينمائيين الشباب قد ساروا في سبيل النهضة بطريق معاكس .

الفصل الثامن عشر

الانفجار السوفياتي

ان تردد المدرسة الفرنسية واخفاقاتها تتناقض مع القوة الامتدادية المباغتة للمدرسة السوفياتية . ومع ذلك فقد كان الإعداد البطيء ضرورياً لتهيئة انفجار (بوتمكين) الفجائي .

والسينما السوفياتية ولدت في ٢٧ آب ١٩١٩ في اليوم الذي وقع فيه لنين القرار بتأميم السينما القيصرية القديمة . وسيكون من الجحف ان نطرح جانباً الافلام التي تحققت تحت حكم نقولا الثاني .

وكان نمو السينما الروسية قد بدأ بعد سنة ١٩٠٨ ، رغم السيطرة الاجنبية ، سيطرة باته في الدرجة الاولى . ومعظم المواضيع في دور الحرس الامامي كانت تؤخذ من النصوص الادبية ومن التاريخ القومي [١] .

---

١ ـ غونتشاروف (سقوط سباستبول) ، غاردين (تارا كانوفا) ، ستاريفيتش (روسالكا) ، تورجانسكي (الاخوة كارامازوف) ، بروتوزانوف (لأجل شرف العلم) ، فولكوف (سجناء القوقاز) ، فيسكوفسكي (خناجر

والحرب ، التي أرخت من شدة السيطرة الاجنبية وأوقفت غزوة الافلام الاجنبية الى روسيا ، ضاعفت الانتاج وخلقت ممثلين كباراً ، امثال إيفان موسجوكين . وارتفع المستوى الفني باستمرار في حدود النزعة التجارية . وكان هناك اهتمام شديد بالشكل ، وذوق يزداد وضوحاً بالروايات العصرية والبوليسية والمواضيع التشاؤمية والمأتمية المنحطة . وافضل سينمائي في ذلك العصر هو جيو بوير Geo Bauer الفياض الماهر في فيلم « حياة في سبيل اخرى . الخ » . وكان قد بعث بعض الآمال التي قضى عليها موته الفجائي دون ان تتحقق .

وبعد ثورة شباط ١٩١٧ مثّل موسجوكين دور عدو الحكم القيصري في فيلم « اندره كوجوكوف » لبروتوزانوف . ولكن استيلاء البلاشفة على الحكم في تشرين الاول كان بعيداً عن إثارة حماسة الصناعة . وزادت الحرب الاهلية من العراك . واغلق ملاكو السينمات الكبرى قاعاتهم واعلنوا الاضراب . وانتقل بعض المنتجين الى صفوف الجيش الابيض ثم هاجروا مع مخرجيهم وممثليهم وفنييهم .

واستقرت الجماعة الرئيسية من المهاجرين في باريس حول المنتج إرمولييف ، مع فولكوف ، تورجانسكي ، ستاريفيتش ، بروتوزانوف ، ناتالي ليسانكو ، كولين ، وعلى الخصوص إيفان موسجوكين. وكان هذا الجمهور قد حمل الى باريس حمية وهوساً

صليبية) ، وعلى الخصوص تشاردينين (انا كارنين ، الحرب والسلم ، سونات كروتزر ، الخ .

عرف فولكوف ان يعبر عنهما في افلام سيطر عليها موسجوكين القوي المتجاوز الحد « بيت الاسرار ، الجمر المتأجج ، قابين ، فوضى وعبقرية » . وهذه السينما المهاجرة المحرومة من صعيد قومي هزلت بسرعة . فعاد بروتوزانوف الى روسيا ، وتخصص تورجانسكي وفولكوف في إخراجات عالمية فاخرة ، لا طائل تحتها « كازانوفا ، الف ليلة وليلة » ، بينما شركة (إرموليييف) التي اصبحت (ألباتروس) بادارة الكسندر كامنكا وبطت اسمها بأفضل افلام فايدر ورينيه كلير الصامتة . وفي برلين او هوليوود دخل بعض المحققين والممثلين المهاجرين في السينمات الالمانية او الاميركية دون ان تُسند اليهم ميزة خاصة .

واصطدمت بدايات السينما السوفياتية بصعوبات مادية عظيمة . وقد نال الجيش الابيض الخاضع للاجانب بعض الانتصارات الزائلة التي سمحت بأن يُعلن يومياً « نهاية البلشفية » . وحرمت هذه المعارك السينمائيين ، بتفكيكها الاقتصاد ، من الكهرباء ، والافلام ، والحرارة ، وحتى من القوت الكافي . واقتصر المحققون على بعض انتاجـــات غاردين ، وتشاردينين ، وبيرستياني ، وتشايكوفسكي . . وفي الجبهة سجل كوليشوف ودزيغا فرتوف وتيسه Tissé مناظر حوادث جديدة .

وهناك بعض الاخراجات استطاعت ان تتحقق في ظروف الحرب الاهلية الصعبة . فبدأ كوليشوف بفيلم « مخطط المهندس برايت » ؛ وكان الشاعر ماياكوفسكي كاتب سيناريو وممثلاً في فيلمي (لم يُخلق للمال ، الآنسة والصعلوك) . وكان فيــــلم

(بوليكوتشكا) لجليا بوفسكي ، مع الممثل موسكفين ، اول نجاح ملحوظ .

وفي سنة ١٩٢٢ عاد السلم . وبدأت اعادة بناء الاقتصاد ، والقى لينين هذه العبارة التي اتخذت شعاراً : (ان السينما اهم شيء لنا بين جميع الفنون) ، وفتحت الاستديوات ثانية ، واحتشد الفنيون وفنانو الحرس الامامي . وانتهت جهودهم الى فيلم (اتيـــلا) الضخم ، اتجه براتوزانوف في ديكورات غريبة ذات نسق (بنائي Constructiviste) . ومع ذلك فقد احكم صنع مستقبل السينما السوفياتية بجماعات الحرس الامامي التي اسسها بعض الشباب بمساندة الحكومة : (مختبر كوليشوف التجريبي ، مصنع الممثل اللامركزي F. E. K. S.) لكوزانـــتزيف ، وتروبرغ ، ويوتكيفيتش ، وغراسيمون ، و (الكينوكس) (مجانين السينما) لدزيغافرتوف الذي كان الاول في الظهور .

ومدير اجهزة الحوادث الجديدة actualités هذا كان مكلفاً بتأسيس وادارة صحيفة سينمائية (لاكينو برافدا) وهي ملحق الصحيفة الكبرى (البرافدا) . وهـذه الكلمات التي تعني (سينما حقيقية Cinéma Vêrité) اتخذهـــا فرتوف كشعار : كان يرى وجوب ابعـــاد كل ما لم يكن (مأخوذاً عن الحي) في السينما كلوميير في السابق .

واعداد (الكينوبرافدا) الثلاثة والعشرون قادت (الكينوكس) الى مفهوم اكثر تطرفاً ، هو مفهوم (الكينوغلاز) (سينما عين Cinéma oeil) . وقد اعلنوا بافلامهم وبياناتهم المكتوبة بانشاء

مستقبلي غريب ان السينما يجب ان ترفض الممثل ، والملابس ، وطلاء الوجه ، والاستديو ، والديكورات ، والتنويرات ، وبكلمة الاخراج كله ، وان تخضع للكاميرا ، العين الاكثر موضوعية من العين البشرية ان عدم التأثر بالميكانيك كان افضل ضمانة للحقيقة عنـــدهم .

والقطة يجب ان تهدف قبل كل شيء الى التقاط الحيـاة على حين غفلة . والفن كله تقريباً ينتقل الى المونتـــاج . وشخصية المحقق تظهر في اختيار المستندات ، وتقاربها ، وفي الايقاع المخلوق. ويجب ان تكون هذه العناصر مسيرة بقوانين علمية ورياضية اقترحت (الكينوكس) اقرارها .

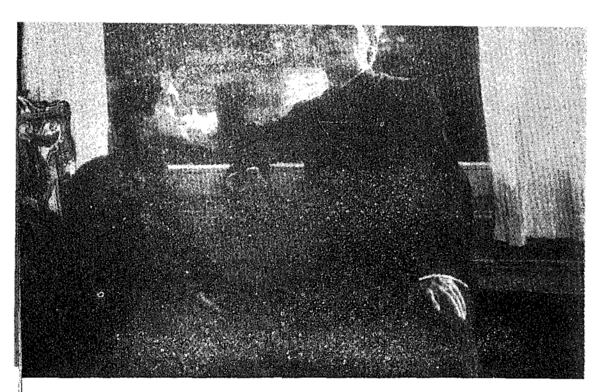
ان هذه النظريات المتجاوزة الحد بشكل جلي كان لها تأثير عظيم في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية ، وفي العالم كله ، فيما بعد . انها وجهت الانتباه الى اهمية المونتاج ، وضرورة مفاجأة الانسان في محيطه الاجتماعي ، وفي حيـــاته ، واستحثت الفيلم التربوي بشكل قوي ، وساهمت في تشكيل انواع جديدة .

ولكن تحقيقها اصطدم ببعض الاستحالات . ان عيناً تستطيع في الغالب ، وبدون كثير من الصعوبة ، (ان تلتقط على حين غفلة) . والكاميرا جهاز ثقيل ، يبعث على الارتباك ، ويتطلب شروطاً تنويرية دقيقة . ان من تصوره في فيلم يضطرب بشدة اذن . وقد استطاع فرتوف ، وكوفمان مدير الاجهزة عنده ، ان يسجلا المواضيع المعتادة للحوادث الجديدة دون كثير من التعب : احتفالات ، خطباء ، اجتماعات ، مظاهرات ، رياضة . الخ

او مواضيع خاصة كأولادا استولى على انتباههم منظر فلم ينتبهوا لمدير الاجهزة . ولكن حينما يريدون دراسة العواطف ، او الشغل فان الكاميرا تتكشف عن انها غير قادرة على القيام بدورها كمين . وقد وجب الكمون في دغل واستعمال العدسات البصيرة لافلام الحيوانات لكي يستطاع مثلًا التقاط منظر عائلة تبكي على قبر . وكان استعمال هذه التقنية محصوراً بشكل اجباري . وتحقيق (سينما عين) حقيقية خاضع لاختراع كاميرا اكثر حساسية، متحركة ، تلتبك اقل من العين البشرية . انه اختراع لا يزال افتراضياً بعد خمس وعشرين سنة من ظهور (الكينوكس) .

ورغم هذه الحدود وهذا الافراط فان آثاراً هامة عينت مهمة ذريغافرتون : حكاية لقمة خبز ، مرور سنة على وفاة لينين ، الى الامام ايها السوفياتي ا ، القسم السادس من العالم ، الرجل ذو الكاميرا ، سمفونية دونباس (الحماسة) . وقدا تم طرفته الكبرى في بداية السينما الناطقة بفيلم (ثلاثة اناشيد عن لينـــين) ، وسنعود اليه .

وكان لفرتوف قليل من التلامذة المباشرين ، ومن ناحية اخرى ، فان افلام الأرشيف اصبحت مادة لنوع جديد . اما استيرشوب عاملة المونتاج فقد حققت ، باغترافها من مكتبة السينما حوادث قيصرية او ثورية قديمة ، اول افلام المونتاج : (روسيا نقولا الثاني وتولستوي ، سقوط آل رومانوف ، الطريق الكبـــير ، اليوم ، بلاد السوفيات . الخ .) وهكذا صنعت فنا وتاريخـا بواسطة مستندات صحيحة مسجلة حسب الصدف بواسطة مدير



الانجيــلي (هوجر مادسن ، ١٩١٤) ، مع الممثل الكبير بسيلاندر وتق
هولجر مادسن الصافية ، بلغت السينما الدانيمركية القمــة .

على شفير الهاوية (« افغروندن » لأوربان غاد ، ١٩١٠) ، استانيلسن « نـ
الشمال » وروبرت دنسن في احدى مفاخر السينما الداينمركية .



اجهزة قديم . وقد ساهمت اشغال فرتوف هـــذه في خلق تلك الافلام ذات النموذج الجديد ، والتي تهدف ، بعد سنة ١٩٤٠ ، الى كتابة التاريخ (على الحي) [١] .

وبعكس (سينما عين) ، فان مصنع الممثل اللامركزي. (F.E.K.S) ، وهو بعيد عن الوسائل السينمائية ، اختار الاكثر عنفا والاكثرافراطا من وسائل مخففة الاسواق العامة ، والسيرك والمسرح الموسيقي. واستعار في الوقت نفسه جميع وسائل الحيلة . وحقق كوزانتزيف وتروبرغ في طراز دخول المهرجين (مغامرات امرأة في تشرين الاول) ، وهو متأثر مباشرة بمسرح الحرس الامامي .

وألح كوليشوف في « مختبره التجريبي » . كفرتوف ، على المونتاج ولكنه استعمل السيناريو والممثلين والاستديو . وقرر نظرية النموذج الحي بتجربـة ظلت مشهورة ونسبت في الغالب الى تلميذه بودوفكين او ايزنستاين ، وذلك لإثبات دور المونتاج الخالق .

وبتناوله من فيلم قديم مخططـاً كبيراً لموسجوكين ، وهو اختيار غير معبر ، فقد وصله بالتتابع باطراف افلام تمثيل صحن شورباء ، وتابوت ، وولد . وعرضت هذه النتائج امام متفرجين غير عالمين بها مسبقاً ، فذهلوا ، حسب قول بودوفكين ، امـام

---

١ — « ساعة من الحرب في الاتحـاد السوفياتي » ، الفيـلم الانكليزي « انتصار القفر) ، السلسلة الاميركية (لماذا نحارب) ، الفيلم الانكلو اميركي (المجد الحقيقي .. الخ) .

الفن الذي عبّر به موسجوكين عن الجوع والحزن والحنو الابوي .

وطبق كوليشوف نظرياته في فيلم المدرسة السوفياتية الجديدة الأول : (السيد الغرب في بلاد البلاشفة) . وتدرج الى اعطاء الاشياء اهمية تعادل اهمية الممثلين . وندران اعطاها معنى رمزياً ، على عكس الكاميرسيبل التي يمكن ان يكون قد استلهمها . اما ممثلوه الذين لم يكن لهم سكون الاشياء فقد كان تمثيلهم متجاوز الحد ، حذفت منه بعض الكلمات ، ملتوياً ، قريباً جداً من النزعة التعبيرية .

وكان مايا كوفسكي ، صديق كوليشوف ، قد فتح مجلته ، مجلة الحرس الامامي المساة (لايف) لمخرج مسرحي شاب ، هو ايزانستاين الذي اعلن فيها عن فضائل طريقة : مونتاج الجاذبيات Montage des attractions ان سرج ميكائيلوفيتش ايزانستاين ، بعد دراسة مهندس ، اراد ان يكون رساماً . وانخرط في الجيش الاحمر ورسم له اعلانات ، ثم ديكورات ، واصبح على الاثر مخرجاً . وقادته إدارة مسرحيـــة لأوستروفسكي على مسرح (بروليتكولت) الى مفهومه الخاص بتأثير ماير هولد . وكلمة جاذبية قد اتخذها هو بمعنى شبه فلسفي لإحساس عنيف مفروض على المتفرج . وكان المونتاج يجمع جاذبيات مأخوذة حكماً في الزمـــان والمكان . وأشاعت ايضاً مهزلة الطبائع الكلاسيكية لأستروفسكي دخول المهرجين والالعاب الرياضية والرقص على الحبال المشدودة، وسجل ايزانستاين منها فيلماً صغيراً : « حصان جيد لا يعثر ابداً » وتعهد دزيغا فرتوف بتحقيقه ، ولكنه تأخر

في الوفاء بعهده فارتجل ايزانستاين نفسه مخرجا . وبعد قليل تولى قيادة فيلمه الاول « الاضراب » الذي طبق فيه نظريته - وهو مشتق جزئيا من فيلم « التعصب » . بمناوبته بين مذابح العمال ايام حكم القيصر ومناظر الحيوانات المذبوحة في المسالخ .

وفيلم « الاضراب » رغم قصته المشوشة، فقد اثار الانتباه . وكانت الحكومة تريد تخليد ذكرى ثورة سنة ١٩٠٥ فطلبت افلاما من هذا المبتدأ ذي السنوات الخمس والعشرين كما طلبت ذلك من سينمائيين كبـــار : رازومني ، فيسكوفسكي ، تشايكوفسكي .

وفيلم «الدارعة بوتمكين» قد تحقق في اوديسا ببضعة اسابيع مع بعض الممثلين وسكان المدينة والاسطول الاحمر . واتبع ايزانستاين هناك استعمالاً مقرراً بعـــد تشرين الاول بواسطة (البروتيلكوت) وذلك بتمثيلاته الايمائية لسواد الشعب والتي أشركت السكان في اعادة بناء التاريخ حاشداً ما يقرب من عشرة آلاف شخص .

وكان فيلم « بوتمكين » ، على قياس مـا ، حوادث جديدة منشأة على طريقة الافلام المماثلة التي حققها الفرد كولان وزيكا ونونغه قبل عشرين سنة . واضطر ايزانستاين الى الاقلاع عـن استعمال مونتاج الجاذبيات فيه . ولكنه رفض الاستديو، وطلاء الوجه ، والديكور ، والممثلين تقريباً بتأثير فرتوف ونظريات الحرس الامامي الادبية . وكان لفيلمه ابطال هم سواد الشعب فقط وتحول الممثلون الى اشخاص ثانويين اذكياء ، وظل الزعمـــاء

الثوريون خيالات بسيطة .

واستعمال الدهماء ـ الابطال يمكن ان يجر بعض التشويش، ولكن سيناريو آغادانوفا شوتكو الواضح جداً في قصته الاخبارية التاريخية الدقيقة ، قد خلق شخصيتين مشتركتين متلاحمتين : المدرعة والمدينة . وقد ولدت المسرحية من حوارهما واتحادهما .

وقمة « بوتمكين » هي عملية اطلاق النار الشهيرة على السلالم . وهذه مدينة كثيراً المونتاج القوي المسرحي للصورة المؤطرة بشكل بديع والتي صورها تيسه اكبر مدير للأجهزة بين الاحياء . وهذه القطعه من المنتخبات هي مثل كامل على نسق ايزانستاين، وقد جمعت نظريات الحرس الامامي الادبية والمسرحية الى نظريات دزيغا فرتوف وكوليشوف وحولها بعبقريته الخاصة . وقد أفرد الجمهور بواسطة مخططات كبرى للوجوه او تفاصيل الهيئات والملابس ، منتقاة بحس مميز دقيق لا مثيل له، وتعلمت (سينماعين) ان تفاجيء على حين غفلة ؛ والنماذج الحية تتناوب مع اشياء تعبيرية : الجزمات ، درج ، حاجز من قضبان حديدية ، سيف ، اسد من حجر . ويتميز الفصل بجاذبيات عنيفة مؤلمة : الأم حاملة جثة ولدها ، عربة الولد تهبط السلالم وحدها ، العين المفقوءة الدامية من وراء نظارات حديدية . ان الافراط وعدم الانسانية في النظريات مصحوبان باندفاع الثورة الروسية القومي وبصدق ايزانستاين ، وعنفه ، وشفقته ، وحرارته الانسانية ، وغضبه .

وفي كل مكان خارج الاتحاد السوفياتي منعت الرقابة فيلم

« بوتمكين » . وفي كل مكان كان المتفرجون يحتشدون ليصفقوا له مراً . وضاعف المنع عشر مرات تلك القوة المتفرجة لطرفة تحتفظ بها مخازن المحفوظات السينمائية غيرةً وحسداً . واصبح الفيلم بسرعة اكثر شهرة من اي فيلم آخر، باستثناء افلام شابلن. وقد ادى اليه الدكتور غوبلز ، عدو البلشفية الاول ، تكريماً بعد بضع سنوات ، بغير ارادته ، حين طلب من السينما التي « هتلرها » ان تعطيه بوتمكين جديد .

وهذا الانتصار وضع ايزانستاين في الصف الاول . فمنحته الحكومة كل الاعتمادات ، والتسهيلات ، والحريات ليشرع بفيلم « القديم والجديد » . وقد اشتغل به اربع سنوات، وأتلف الفيلم الذي كاد يتم ، وعاود العمل من جديد ، فطبع مئة الف متر من الافلام ليحتفظ منها بالفين وخمسمئة . وفي سنة ١٩٢٧ ترك شغله ليقوم بقيادة انتاج فيلم « تشرين الاول » ، وهو لوحة لثورة سنة ١٩١٧ .

وسقط هذا الفيلم بعض الشيء . وكان يحتوي على مقاطع بديعة : الاستيلاء على قصر الشتاء، إتلاف الخمور في اقبية القيصر، حادثة الجسور المتحركة ، هرب كارانسكي ... وكانت هناك فكاهة مفاجئة ، مدعومة قليلاً ، ظهرت بتأثير الكسندروف معاونه القديم الذي اصبح مساعداً بالسيناريو والانتاج. وظل من الصعب تتبع القصة حتى لأولئك الذين يعرفون جيداً تلك الحوادث التي أعيد اظهارها . وكان ذوق الاستعارات قريباً في بعض الاحيان من الكلام المفخم . ان هذا الفيلم الكبير ، القوي ،

القضفاض لم يكن يعادل « بودفكين » .

وُعرف فيلم « القديم والجديد » في فرنسا بواسطة ترجمة بتراء اعطيت تحت عنوان : « الخط العام » . وكان ايزانستاين قد اراد التغني بشاعية الارض في عصر كان تحقيقها فيه بعيداً على صعيد واسع . وكان التنبوء عن حياة الارياف صعباً على « رجل من المدينة » . وعلى الصعيد الجمالي قاد مونتاج الجاذبيات الى استعارات مفهومة قليلاً (نافورات الماء المدججة في تتابع صور فارزة الزبدة) او ساذجة (الانفجارات والاسهم النارية الرامزة الى الاحتدام بواسطة الثور) .

وهـــذه النواقص ـ مع القول ان كمال « بودفكين » هو الكمال النادر جداً في اية طرفة ـ لم تمنع فيلم « الخط العام » من ان يكون احد النجاحات الكبرى للفن الصـــامت المنتهي . البيت الخشبي المقسوم الى قسمين لاجل التجزئة ، وموكب الطواف المتضرع عبثاً طالبـــاً المطر ، والجرارة التي تسحق الحواجز الفردية ، والاتقان شبه المجرد لتتابع صور فارزة الزبدة الظـاهرة للفلاحين المدهوشين ، والحيـاة الساخرة لحياة الكولاك . كل هذه كانت قطعا كبيرة في السينما .

وقد اضطر جمهور الشعب ان يترك المكان لبعض الابطال . فقد اتخذ ايزانستاين كوكباً سينمائياً من فلاحة فتية تدعى ماريا لابكينا كانت تجهـــل كل شيء عن السينما والمسرح . ورفض الاستديو والديكور رفضاً شبه كلي . وتابع بوســـائل اخرى نظرية لويس لوميير ودزيغا فرتوف : « الحياة مأخوذة عن الحي » ،

وقد عرف اهدافه كما يلي : تناول الحياة في حقيقتها ، في عريها ، واستخراج المرمى الاجتماعي والمعنى الفلسفي منها .

وسجل (الخط العام) تطوراً على تجريد الوثائق في (بودفكين) وقد اتحدت منذ ذلك الوقت مع اتقان المونتاج والتأطير ، ومع عنف الجاذبيات ، اعمال معجزات اكثر شدة : البحث عن السبب المادي Leitmotiv ، تصريف الاشكال ، طباق صور ، مجازات واسعة . ان البحث عن البطل الفردي قد تمهد .

وفي الثلاثين من عمره ، ذهب ايزانشتاين وهو في قمة مجده الى هوليوود حيث اصطدم بتجارب قاسية .

وترك في الاتحـــاد السوفياتي بودوفكين الذي كان مجده الاقرب عهداً يعادل مجد ايزانستاين تقريباً . وكان مهندساً ثم ممثلا هزلياً هاوياً ، وهذا القادم الجديد قد كونه كوليشوف حيث كان مساعداً عنده ، وعامل مونتاج ، وكاتب سيناريو ، وممثلا . وبعـد محاولتين [1] قاد بودوفكين فيلمه الكبير الاول (الأم) في السنة التي عرض بها استاذه افضل آثاره : (وفقـاً للقانون Dura Lex) من تأليف جاك لندن ، وهو فيلم قوي ، صلب ، وحشي ، معمور بذكرى غريفث وشركة (المثلث) . ولكن اقتباس رواية شهيرة لمكسيم غوركي قد تخطى من بعيد فيلم كوليشوف الملحوظ . ثم جاء على التوالي : « نهاية سان بطرسبورج ، عاصفة فوق آسيا (ابن جنكيزخان) » وكان موضوع

[1] — فيلم هزلي (حمى الاخفاقات) وفيلم تربوي (جهاز الدماغ) وهو يشرح نظريات الفيزيولوجي بافلوف الشهيرة .

هذا الفيلم الاخير من تأليف بريك ، وهو صديق لمايا كوفسكي .

وسيناريوات هذه الطرف الكبرى الثلاث تعالج الموضوع الوحيد نفسه ، موضوع الاستيلاء على الوعي . ان الام ، والفلاح الشاب في « نهاية سان بطرسبرج » ، وابن جنكيز خان ، هي كائنات معقدة تتوصل ببطء الى رؤية واجبات الطبقة التي تنتمي اليها بشكل واضح . وافلام بودوفكين ، الاجتماعية بمحتواها ، هي افلام بسيكولوجية بشكلها ، ويشكل احد النماذج المركز الوسط فيها . وبودوفكين ، على عكس ايزانستاين وفرتوف على الخصوص ، لم يستطع الاستغناء عن ممثلين كبار . فبارانوفسكايا مثلت دور « الام » ، وباتالوف ولدها ، وكان تشوفيلوف فلاحاً ، وجندياً ، ثم ثورياً ، وأنكيجينوف تجسد ابن جنكيز خان المؤثر . وبودوفكين ، وهو نفسه ممثل موهوب ، كان مديراً كبيراً للممثلين فلا ينقاد وراء الافراط في التمثيل المرتكب في افلام كوليشوف .

والسيناريوات التي كتبها مع م . زاركي لفيلمي بودوفكين الاولين هي آثار متقنة ؛ وتقدمها المسرحي المدروس جيداً يتناقض مع عدم تلاحم قصص ايزانستاين الصامتة ، باستثناء « بوتمكين » . ان السيناريو يجعل المونتاج مشروطاً ويحدده حيث يبدو الاتقان ظاهراً في وضوحه المحكم . وهذا العمل الارادي الذي يُدخل ، ويشبك ، ويطور موضوعين او ثلاثة بدقة الطباق الرياضية يستطيع ان يكون بارداً اذا لم يكن حب الانسان قائداً له . وبذلك ، اذا عدنا الى مقارنة قام بها موسيناك ، فإذا

كان فيلم ايزانستاين هو صرخة ، فان افلام بودوفكين هي اناشيد ملحنة آمرة .

والشيء عند هذا المحقق يأخـــذ الى جانب الانسان دوراً عظيماً . ففي « الأم » ، ساعة محطمة ، وجزمـــة الجندي ، وسقوط قطرة ماء ، وجسر معدني ، وسلـّم يُشاهَـــد فوق جـــدار ، وحجر مأخوذ عن الارض هي اكثر من لواحق . واستعمالها يشترك بعض الاحيان في تعـاليم كوليشوف : قطرة الماء الملحـّة المثيرة التي تُخضع البحث المدقق للايقاع وتجاور اناء غليان الماء الذي يميز الهيجان وحوادث القتل « وفقاً للقوانين » . ويمكن للاشياء ايضاً ان تتخذ معنى رمزياً ، كما في الكامير سبيل . ولكن هذه الاشياء كانت في المدرسة الالمانية صورة القدر بينما الشيء البودوفكيني، النموذج هو الحصاة الملتقطة بواسطة السجناء السياسيين ليصنعوا منها سلاحاً .

وكانت الكاميرسبيل قد سجنت البسيكلوجيا في سجن المكان الوحيد ، وهو ايضاً رمز الشؤم الاجتماعي . اما عند بودوفكين فعلى النقيض ، كما عند د . و . غريفث ، فان اغلبية الامكنة هي ثابتة . وقد استعمل هـــذه الطريقة في ان يوسع الدهماء حالة نموذجية (وليست فردية) ، وان يداخل موضوعاتها ، وان يوحدها مجازياً .

ونهاية « الام » مثل كلاسيكي على هـــذا النسق . فهناك مظاهرة كبرى تشترك فيهـــا الام وتتيح للولد ان يهرب من السجن . والى مركزي العمل اللذين تطلبهما الموضوع – الشوارع

والسجن ــ فان بودوفكين اضاف اليهما ثالثاً : ذوبان الثلوج في النهر . ويقظة الربيع صورة لانقاذ السجين . وذوبان الجليــد صورة للدهماء المرتجة . وهــذه الاستعارات مستعملة بشكل ملحف ، ولكن صورها ، على عكس مونتاج الجاذبيــات الإيزانستايني ، لم تكن خارجيــة ، ولم تكن في العصر الذي وُضعت فيه ، ولا في العمل الذي اشتركت فيه : لقــد أفلت الولد من الشرطة راكضاً على الجليد حائداً عن طريقه . والجسر المعدني الذي يرمز بصورته المكررة الى القوة المسلحة التي ذهبت تسحق المظاهرة ، هو هدف المظاهرة لانـه يقود الى السجن : فهو عنصر من المسرحية اكثر منه استعارة ، كزاوية الجدران او الحواجز الحديدية حيث يقتلون السجناء .

والتحليل البسيكولوجي يتعهد بشكل وثيق بالمحيط : الجادات في فيلم « الام » ، والبورصة ، واحياء العمال في فيلم « نهاية سان بطرسبرج » ، ومنظر مدهش للشرق المونغولي في فيلم « عاصفة في آسيا » . وكان بودوفكين كإيزانستاين يملك ذوق المعجونات الزخرفية : التماثيل والابنية ، في سان بطرسبرج سواء كانت جميلة ام قبيحة ، وأبهة احتفـال بوذي كبير تدخل توازيـاً بين زينة الاصنام المونغولية وزينة العسكريين الاستعماريين .

وبعض المشابهات بين ايزانستاين وبودوفكين لا تمنع المحققين الكبيرين من ان يكونا مختلفين بشكل قطعي ومتعارضين تقريباً حول جميع النقاط الاساسية .

اما دوفجنكو Dovjenko الذي ظهر في نهاية الفن الصامت

فيختلف هو ايضاً بشكل عميق عن اسلافه : دزيغا فرتوف ، إيزانستاين ، بودوفكين . وكان هذا القادم الجديد اوكرانياً . ولهذا الايضاح اهميته : فالاتحاد السوفيابي يتألف من جمهوريات عديدة ذات ميزات قومية مختلفة جداً عن ميزات روسيا الكبرى . وكثير من هذه الجمهوريات - ومنها اوكرانيا - كان فيها قبلاً مدارس سينمائية مستقلة نشيطة . ودوفجنكو ، ابن فلاحين ، وكان مدرساً ، وموظفاً قنصلياً ، ورساماً للصحف ومصوراً قبل ان ينصرف الى السينما ككاتب سيناريو . وكانت محاولاته الاولى مهزلة ومسرحية بوليسية « اثار الحب ، الحقيبة الدبلوماسية » . اما فيلمه « زفانيغورا » ، وهو اثره الاول الحقيقي ، فقد حكم عليه ايزانستاين وبودوفكين انه تكشف قوة جديدة . وقد استعمل رمز كنز مخبأ لنشر عدة حوادث اوكرانية ، في صورة تاريخية شاملة مفرطة في التكاثف ، كالفيكنغ Vikings [1] في العصر الحاضر .

وفي فيلم « خزانة الاسلحة Arsenal » كثير من الوحدة . والقصة - تخيلها بودوفكين الذي كتب له سيناريوات جميع افلامه - كانت تجري في اوكرانيا التي يحتلها الالمان . وهناك ثلاث حوادث مميزة دشنت نسقاً جديداً : نكبة الخط الحديدي ، وتحريك الاضراب ، وسحق العصيان .

والنكبة بدأت بمناظر قطار يحمل جنوداً مسرحين مسرورين .

١ - كلمة انكليزية تعني : قرصان او لص بحري سكندينافي .
- المعرب -

وقد ازدادت السرعة بسبب خطأ ارتكبه احد الأوّلين . وكان الرجال المذعورون يقفزون وينسحقون على الخط الحديدي ؛ وقد سُجل الانحراف عن الخط بصورة شائقة لأكورديون يتدحرج على منحدر . ونهض البطل وهو يقول : ما كون أوّالاً . وهذه العبارة التي يمكن ان تكون ساذجة كان لها رنين قوي بهدوئها المناقض لايقاع تتابع الصور المتسارع الذي وضعت حداً له . وكانت العناوين الصغيرة عند دوفجنكو تلعب دوراً عظيماً ، وشاعرياً في اغلب الاحيان . وبدونها تصبح افلامه غير مفهومة وتخسر قسماً من قيمتها . وهذا الاستعمال المميز للنص في نهاية السينما الصامتة كان يثبت الضرورة الجمالية للفن الناطق .

وتحريك الاضراب استعمل عدم الحركة كواسطه مسرحية رئيسية . ان الآلات التي اوقفها عمال « خزانة الاسلحة » كانت تناوب بين « مساعدين » جامدين في مساكنهم مرهفي الآذان الصمت . وكان السكون شديداً ولكنه طبيعي وشائق اكثر من حركات النماذج الحية [1] .

وينتهي الفيلم بطيران مجازي . وقد قُتل العمال المتمردون بالرصاص . ولكن البطل ، وقد مزقته الرصاصات ، تابع سيره على انه ميت . وفي هذه الصورة الادبية ، الشعرية ، الملحمية نجحت بساطة دوفجنكو حيث اخفق كلام غانس المفخم . لقد

---

١ — كان غريفث قد استعمل قبلا عدم الحركة بشكل شائق في افلامه البدائية « احتكار الحنطة » . ولكن دوفجنكو كان يجهل هذا السلف دون شك .

كانت النزعة الغنائية مسيطرة على هذا المحقق الاوكراني الكبير.

وقد عاد دوفجنكو في طرفته الكبرى الصامتة «الارض» الى ثلاثة مواضيع كبيرة «أبدية» في النزعة الغنائية : الحب ، الموت ، الطبيعة الخصبة التي لا ينضب معينها . اما الموضوع فمعاصر تماماً ، هو موضوع فيلم «الخط العام» : مشاعية الارض ، والنضال من اجلها ، وصعوباتها .

والمحيط الذي خدم ايزانستاين كان يوافق دوفجنكو الفلاح تام الموافقة . وقد ادخل في فيلم «الارض» حمية مصور كبير ، وعدة ادلة هادية من المعجونات تدهش بصدقها : الارض المحروثة تحت سماوات يملأها الغيم ، القمح المتحرك في الشمس ، اكداس التفاح تحت امطار الخريف ، ودوار الشمس ، الزهرة القومية في اوكرانيا .

اما الفصل الوسط فهو الاكثر تمييزاً لطريقة دوفجنكو .

البوية . الليل . المزارع . حدائقها . ازهـــار دوار الشمس الثقيلة . وفي كل مكان ، وفي ظـــلال الصيف الحار ، عشاق ، جامدون ، ايدي الغلمان في صـدور الفتيات المستديرة ، والشفاه على الشفاه ، والانفاس تمتزج بالانفـــاس ، والتنفس هو الحركة الوحيدة لهذه الثنائيات الجامدة كالتماثيل في انذهال روحي والتي لم تصل حساسيتها العنيفة الى الشاشة . وبين هــــذا الجمهور من العشاق يوجد البطل ، امين سر احد الكولخوزات ، بين ذراعي خطيبته . ثم يتركها ويسير في طريق محـــاط بالسياج ، ويسير متمهلاً ، العينان مطبقتان ، ليحتفظ بصورة الفتاة التي تركهـــا .

وفجأة ، وهو وحيد في الليل ، يبدأ برقص جنوني يزداد سرعة ، ويتسع ، وفجأة يتوقف عن الحركة ، ويعتقد ان سقوطاً قد أعاقه . كان العاشق قد سقط قتيلاً بمسدس فلاح ثري كامن وراء السياج . وفي هذه الصور المتتابعة جزء من سكون الحب ينتهي الى سكون الموت ، ثم يتتابعان بعد حفلة الدفن . وتظهر الضحية ممددة في تابوت ووجهها مكشوف . وتقاد بواسطة شبان وشابات يمشون ويغنون لحناً شبه فرح . وعلى طول السياج تداعب الاوراق والاغصان المثقلة بالاثمار الناضجة وجه الميت . وترسم امرأة حامل إشارة الصليب لدى مرور الموكب وتشعر بأولى آلام الوضع ...

وسيُبحث عبثاً في موضوعية دزيغافرتوف ، وفي دقات صنوج الجاذبيات الايزانستاينية ، وفي التلحين الماهر للطباق البودوفكيني عما يعادل تلك الغنائية الملحمية ، تلك الالوهة الشهوانية التي تعرف ان تعطي المقارنة الاكثر سذاجة رنيناً وحقيقة عميقين . ومع ان نجاح فيلم «الارض» في الخارج قد تعرقل بسبب تسنم السينما الناطقة العرش - لم يصدَّر الفيلم الا سنة ١٩٣١ - فان أثر دوفجنكو هذا فرض تأثيراً عميقاً على السينمائيين الشبان في في فرنسا وانكلترا على الخصوص . وقد جاءت غنائيته تنقح لأصحاب الافلام التربوية امثولة (سينما عين) القاسية ، الانسانية .

ان انشاء ، وطرق ، ومواضيع معلمي السينما السوفياتية الاربعة الكبار تدهش على الخصوص بتعارضها . وكان هؤلاء «الاربعة الكبار» بعيدين عن ان يعبروا عن كل ميول عصر غني

متنوع .

وهناك افلام مهمة عديدة الى جـــانب طرفهم الكبرى ، وعلينا ان ندرج بعض الاسماء والعناوين بدون ترتيب .

ان ممثلي المدرسة القديمة الذين صنفهم الجيل الجديد لم يعطوا شيئاً حقيقياً ؛ ولكن فيلمي «الصليب» و«موزر» لغـاردين كانا ذوي عظمة وحشية ، وهجـــائيات بروتوزانوف «معجزة سان جيورجيون» و«دعوى المئة مليون» تظهر قيمتها بجميتها الكبيرة ، و«سيد المركز» لجليابوفسكي يمتاز بجميع صفات الممثل الكبير موسكفين الذي كوّنه ستانيسلافسكي ، و«الاحد الاسود» لفيسكوفسكي يحتوي اخيراً على أجمل حركات الجمهور .

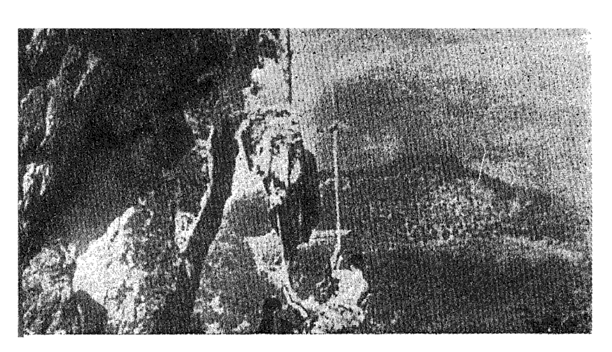
وجماعة F.E.K.S. من بين الشبان الصغـار تميزت بتفتيش عن الابتكار مزعج نوعاً ، كانت الالعاب البهلوانية فيه مسيطرة على المواضيع . وسندرس فيما بعـد آثار كوزانتزيف ، وتروبرغ . وأظهر ايليا تروتوغ – الاخ الصغير للسابق – حرارة ملحوظـة وحساً بالحركة جديراً بالاميركيين في فيلمـــه «الاكسبريس الازرق» (القطار المونغولي) . واثبت يوتكيفيتش دقتـــه المثقفة في فيلم «التخاريم» . وفي نسق يقرب جداً من نسق F.E.K.S. قام إرملر بقيادة فيلم «اطلال الامبراطورية» (الرجل الذي فقد ذاكرته) بينما طبق اوكلوبكوف (الآتي من الحرس الامامي المسرحي المدين له فيما بعد بمحاولاته العجيبة «الواقعية الجديدة») نظرياته في فيلم «الرجـــل الذي باع شهيته» . ووعود «جواز السفر الاصفر» أتاحت لفيدور أوزيب ان يحقق في برلين فيلم

«الجثة الحية» كمشروع رئيسي مع بودوفكين ثم يهاجر ويسقط في التجارة. ومحاولات رايسمان الخرقاء «السجن» ، ودونسكوي «الشاطئ الاجنبي» ، ودزيغان «إله الحرب» ، والاخوان فاسيليف « مأثرة الجليد » كانت تلمذة لطرق انتجت فيما بعد آثاراً قوية .

ونال الكسندر روم نجاحاً في الخارج بفيلمه «ثلاثة في سرداب» (السرير والاريكة) الذي يظهر مـــا انتهى اليه « المثلث » الكلاسيكي في الطبائـــع السوفياتية الجديـدة . واولغـــا بريوبراجانسكايا. وهي كوكب قديم في السينما الروسية القديمة ، نجحت بفيلمها « قرية الخطيئة » (الاشبينات المرحات في ريازان) وهو عمـل مليء بالرونق والفيضان شبه الفولكلوري ، وتشعرنا بعض مقاطعه – بشكل قليل – بدوفجنكو .

ان الثروة الغزيرة في خمس سنوات من الانتـــاج السوفياتي كانت كثيرة ومتنوعة . وبالمقارنة ، نجد المدرسة السويدية قد اقتصرت على كشف حقيقة واحدة ، والمعلمـين الفرنسيين سنة ١٩٢٠ ضاعوا في منعطفات المعجونات القطعية ، والمانيا اقتصرت قبل سنة ١٩٢٥ على ثلاث طرق ومدرستين .

ان الانفجار السوفياتي يمكن ان يقـــارن فقط بالتكشف الاميركي الهائج سنة ١٩١٥ ؛ ولكن اكتشافات وشخصيـات هذه المدرسة القديمة ، والتي ساعدت ايزانستاين وبودوفكين على ايجاد طريقهما ، كانت غريزيـة اكثر منها واعية ، وقـد جرفتها التجارة فيما بعد . وفي الاتحـاد السوفياتي استطاع الافراد انماء ابتكاراتهم حتى المبالغة . وكان افتتاح الطرق المتنوعة ، المتناقضة



سبارتاكوس (فيـــلم باسكالي ، نحو سنة ١٩١٢) ، الرعايا الرومانيون لا يستبعدون بعض الواقعيـــة في الاخراج الايطالي .

الضائعون في الظلام (نينو مارتوغليو ، ١٩١٤) جيوفاني غراسو في مشهد فيـــلم (سباردوتي نيل بويو) اول طرفة واقعيـــة ايطالية .



على الغالب ، قد اصبح سهلاً بفضل تأميم السينما ، الامر الذي يبدو لأول وهلة مناقضاً للرأي العام. وهذا الحصر لم يمنع تأليف شركات مستقلة على قاعدة الاستديوهات والجمهوريات المتنوعة ، والتي كان لكل منها أمائر متنوعــة : سوفكينو ، مجرابوم ، فوفكو vufku . الخ . ومن ناحية اخرى فان الشواغل التجارية القديمة كانت قد الغيت .

وقد اعتُرض على هذا النظام خارج الاتحاد السوفياتي في ان الدولة ، وهي سيدة الصناعة، كانت تفرض على الفنانين مواضيع الدعاية لها. واذا كانت الدعاية هي علاقة أثرٍ ما بالحقائق الاجتماعية والسياسية ، فأنها الميزة الاساسية المدرسة السوفياتية . ولكن هذه العلاقة غير متنافرة مع الفن الكبير لانها ، سواء كانت واعية ام لا ، اساسية عند شابلن وغريفث او اتباع المدرسة التعبيرية، والمدرسة الفرنسية شعرت بالعجز لانها ارادت انكارها .

ولو اردنا اعطاء معنى محصور او محقر في الغالب لكلمة دعاية : اشهار بعض المصالح - او اي مثل اعلى - فأننا لا نجد طرفاً اميركية كبرى لم تشر اليها هذه الدعاية . وكان ينظر اليها نظرة سيئة يومذاك خارج الاتحاد السوفياتي ، لأن مثالية هذه الافلام مؤطرة « بالافكار المعطاة » التي يوقت لها الصحافة وبعض الآثار الادبية. ان اللاتكييفيه non - conformisme السوفياتية كانت محدودة « بالدعاية » لانها كانت تسير بعكس هذا المجرى. ومع ذلك فان هذا النظام لم يمنع المواهب من التطور بحرية ومن ان تبلغ الفن الاكمل والانقى ، بل كان الامر على النقيض .

وانتصرت المدرسة الجديدة بسرعة لان السينما في الاتحـــاد السوفياتي كانت منظمة على قواعد غـير معروفة سابقاً . وبعد سنة ١٩١٨ انتهى الفيلم من ان يكون مضاربة مالية . ولم يكن انتاجه وسيلة لنمو رأس مالٍ موّظف ، بواسطة الربح . ان السينما اصبحت بذلك ، وبشكل اساسي ، واسطة للثقافة ، « فن ديمقراطي حقيقي ، وشعبي بشكل عميق » (بودوفكين) مكلف بالتعبير عن افكار وعواطف ورغبات وإرادات ملايين المتفرجين. وهكذا يتعلم السينمائيون السوفياتيون ، منذ السنوات الاولى ، ان يصبحوا « مهندسي نفوس » (ستالين) ، ولهذا فان رسالتهم تجلجل بشكل عميق حتى فيما وراء حدود وطنهم .

الفصل التاسع عشر

الحرس الامامي في فرنسا وفي العالم

ظهر الحرس الامامي في السينما نحـو سنة ١٩٢٥ ، متأخراً عشر سنوات على التصوير والشعر . وقبل سنة ١٩١٤ كان أبو لينير ، وبيكاسو وماكس جاكوب يعيرون بعض الافـــلام انتباهاً للتسلية منحوه من ناحية اخرى لواجهات بائعي الخمور او « لفانتوماس » سوفستر وآلان Allain .

وبعد ذلك بقليل ، فان مارينتاني المتحمس ، باعث الحياة في النزعة المستقبلية [١] — Futurisme مات في ايام موسوليني وهو عضو في المجمع العلمي — قد عدّ السينما بين وسائل التعبير الجديدة . وقد منع اعلان الحرب تحقيق اول فيلم مستقبلي بواسطة فالنتين دي سان بوان . ولكن تلميذاً لمارينـاتي ، هو براغاغليا Bragaglia احد رجال المسرح ، قد قاد فيلم « فتنة فاسدة » مع الممثلة ليديا

---

١ — مدرسة عصرية للفن نشأت في ايطاليا سنة ١٩١٠ ، وهي تعرض في وقت واحد احساسات ماضية وحاضرة ومستقبلة .

— المعرب —

بوريللي ، وهو فيلم كانت ديكوارته من طراز مستقبلي ، الامر الذي يشير الى الكاليغارية اكثر من الحرس الامامي ...

وكان ديللوك واصدقاؤه قد تكونوا بواسطة الرمزية، والباله الروسية او مسرح بول كاوديل . وكان اهتمامهم قليلاً بالدادية او التكعيبية التي استلمها الحرس الامامي على الأثر . وهيأ له الطريق بحشد جمهور وضع السينما في صف الفنون الأخرى . وكان ذلك مظهراً ايجابياً جداً لجهود كانودو Canudo بتأسيسه « نادي اصدقاء الفن السابع » وأسس ديللوك بدوره (سينه - كاوب) ليرتب فيه لقاء رجال الفكر ورجال السينما .

وبعد ذلك تغيرت النوادي السينمائية Cinés - Clubs ، واصبحت بعد تأسيسها نوادي جديدة ، جماعات من المتفرجين المتنورين المتعصبين الذين يعرضون الافلام الجديدة في اجتماعات خاصة ويناقشونها بحرارة . وفي نهاية السينما الصامتة كانت فرنسا تعد عشرين نادياً سينمائياً في باريس والارياف ، متحدةً برئاسة جرمين دولاك . وكان في كثير من البلدان منظمات مماثلة : النوادي السينمائية البلجيكية ، (فيلم ليغا) الهولندية ، (فيلم فروند) الالمانية ، (فيلم سوسيتي) اللندنية ، (فيلم آرت غيلد) النيويوركية ...

ونمت الحركة الممهدة ايضاً سنة ١٩٢٠ تحت اشكال اخرى تجارية تصل الى اكبر جمهور . وفتحت في عدة عواصم قاعات متخصصة سميت ايضاً استديوات او سينمات الحرس الامامي تشبهاً بمسارح الحرس الامامي . امثال « برج الحمام القديم

« Vieux Colombier » في باريس الذي انشأه جان تيدسكو في القاعة التي تركها جاك كوبو الشهير . و « الأورسولين L'ursuline » و « عين باريس L'oeil de Paris » و « الاستديو ٢٨ » ... وكان الثنائي التمثيلي تلليه وميرغا ، بافتتاحهما استديو (الاورسولاين) ، قد حددا اهدافهما : « تجنيد جمهورنا من بين النخبة من الكتاب ، والفنانين ، ومفكري الحي اللاتيني ... وكل ما يمثل ابتكاراً وقيمة وجهداً سيكون له مكانه على شاشتنا » .

وقصر الحرس الامامي جمهوره على النخبة الفكرية وهذا ما جعله يختلف عن (المختبرات التجريبية) السوفياتية ، وهي احزاب ذات وضعيات ادبية وجمالية مماثلة ، وكانت تطمع منذ تأسيسها ان تصل الى اكبر عدد من المتفرجين .

وكانت الدادية هي اصل افلام الحرس الامامي الاولى . وتلك المدرسة الادبية ، تلك الحركة المتفرجة الجاحدة بقوة كانت قد تأسست في زوريخ سنة ١٩١٦ بواسطة الشاعر الروماني الشاب تريستان تزارا . وهناك مصور سويدي يدعى فيكنغ إغلنغ بدأ سنة ١٩١٧ سلسلة من الطباقات العجينية Contrepoint التي اتخذت شكل لفافات من الورق يبلغ طولها عدة امتار (كتلة افقية ـ عامودية سنة ١٩١٩ — سمفونية منحرفة سنة ١٩٢٠) . وفي سنة ١٩٢١ اتاحت له معاونة الـ U.F.A ان يحقق في المانيا «سمفونية منحرفة» ، وهي نوع من الرسم التجريدي الحي ، مصنوع من القوالب واسنان المشط . وقبل موته سنة

١٩٢٤ كان هناك سمفونيات اخرى : متوازية وافقية .

وهناك رسام الماني آخر ، هانس ريختر ، رسم «الايقاع ٢١» ورقص المربعات او المستطيلات السود والشهب والبيض . وبدأ رسام ثالث ، والتر روتمان ، برسم « اوبوس ١ Opus »[1] مصنوع من اشكال غير واضحة قريبة الشبه من اجهزة الراديو سكوب . وكان روتمان هو الاول الذي بلغ اكبر قسم من الجمهور عندما استطاع بعد عدة رسوم اخرى مرقمة من نوع «أوبوس» ان يدخل في «النيبلونجن» ، بطلب من فريتز لانغ ، رقصته «حلم الصقر» ، وهي رقص صامت لصور شعارية تجريدية .

سمفونية منحرفة ، ايقاع ٢٣ ، اوبوس ٤ ، ان هذه العناوين تثبت مقاصد «التجريديين» الالمان : استعمال اشكال هندسية متحركة كأصوات اوركستر ، لخلق « ميلوديات صامتة » و «سمفونيات عصرية » حقيقية .

وكان فيكنغ إغلنغ قد اقر منهاجه سنة ١٩٢١ : « حوادث وثورات في ميدان الفن الصافي (اشكال تجريـدية ، كالحوادث الموسيقية التي تنطبع فينا بواسطة الطريق السمعي) . »

ويتناقض المنهاج الصارم للحرس الامامي الالماني مع التهكم المرح الذي شاع في افـــلام الحرس الامامي الفرنسي الاولى : « العودة الى العقل » للمصور الفوتوغرافي الدادي الاميركي مان داي ، « باليه ميكانيكية » للرسام التكعيبي فرنان ليجه ؛ « فترة استراحة » التي حققها رينه كلير لفرنسيس بيكابيا .

---

١ — نوع من البناء مؤلف من كتل غير منتظمة متراكبة بعضها ببعض .

ان « الباله الميكانيكية » التي تنطبق تماماً على عنوانها هي رقص أشياء وتشبكات مرتبطة بالايقاع او بتشابه الاشكال . والفيلم ليس تجريدياً . والاشياء التي يمكن معرفتها دائماً مستعارة من الحياة الشعبية : رماية في الاسواق العامة ، ترويض الخيل ، سلع من الاسواق ، دواليب اليانصيب ، كرات زجاجية مفضضة. ولم يُبعد الوجه الانساني عن فيلم تسود الفكاهة فيه السبب الاخير ، فهناك تغير في عنوان كبير في صحيفة : (لقد مُزق عقد قيمته ثلاثة ملايين فرنك) . وفي هذا الفيلم ، فان ليجه ، وقد ساعده دودلي مورفي، قد بدل في السينما المنظر الذي بُسط بشكل ارادي والذي يميز رسومه .

و (فترة استراحة) هي تسلية سينمائية ادرجت في باله طلبها رولف دي ماره ، احد نصراء الفنون ، من فرنسيس بيكابيا . وكان رولف دي ماره قد تولى في باريس قيادة (الباله السويدية) بمعاونة رسامين او شعراء من الحرس الامامي .

وفرنسيس بيكابيا ، وهو رسام وشاعر ، كان قائداً للدادية مع تريستان تزارا واندره بريتون . وكانت الفكاهة عنده قريبة من الخاتلة الساخرة ؛ واختير عنوان الباله ليعلنه مسرح حقل الايزه . «هذا المساء ، انقطاع عن العمل » قد استطاع ان يجتذب محبي الظهور المستعلمين بشكل مجيء الى امام قاعة مقفلة بسبب (الانقطـــاع) الحقيقي عن العمل . وفيلم فترة الاستراحة الذي طلبه من رينه كلير يدعى بحكم الطبيعة «فترة استراحة» .

ورينه كلير ، واسمه الحقيقي رينه شوميت ، كان ابن تاجر

باريسي . وقد رفض ان يشتغل بالمهنة العائلية ، واصبح صحفيـاً ، وقبل القيام بادوار صغيرة في افلام فوياد المتسلسلة . وبعد ان عمل مساعداً لجاك بارونشللي قام بأولى اعماله كمحقق في فيلم «باريس التي لا تنام » .

والسيناريو الذي كتبه كانت نقطه انطلاقه على نسق فوياد او جامسه : عالم مجنون شل حركة باريس بواسطه شعاع شيطاني . والفيلم الذي تحقق في الخارج بوسائل مادية محدودة كان ذا قيمه بالتهكم الخفيف الذي جعل رينه كلير يحرك ثمانيـه اشخاص احياء في عاصمه جامدة . والصور الجميلة التي أوحاهـا لمديري الاجهـزة ديفاسيو وغيشاو جعلت منه ، بعد استاذه فوياد ، شاعراً كبيراً في باريس ، وكان برج ايفل هو الممثل الحقيقي في فيلمه .

والسيناريو الذي كتبه فرنسيس بيكابيا لفيلم «فترة استراحة» يحمل ارشادات موجزة في صفحتين . وقد اغترف منه رينه كلير مواضيع جعل لها الحاناً وقطـّعها ، ووقـّعها . وأسهب فيها .

وزعم بعض ادعياء العلم انهم فسروا (فترة استراحة) بانـه يتعلق بكابوس رجل نائم لا يزال متخدراً على اثر سهرة امضاها في حفلة عامة . وهذا (الشرح) الذي يصلح ايضاً لفيـلم (الباله الميكانيكية) يفترض احتقاراً غبياً كمن يصنف اريك ساتي زارع اشجار لانه كتب (سمفونية بشكل اجاصـــة) . اما اللحية السوداء الزائفة والنظارات الحديدية التي البسها بيكابيا وكليو لباس راقصة ـ نجمـة في (الباله السويدية) كانت انذاراً لأولئك الذين يريدون إعـادة بناء تاريخ تقليدي متلاحم الاجزاء . والمفتاح

الحقيقي (لفترة استراحة) هو الشعر الدادي وذوقه في الاستعارات المذهلة المتلاعبة بسخرية .

والقسم الاول من (فترة استراحـــة) خليط دقيق موقع جيداً من ثلاثة او اربعة مواضيع متخـــذة من مسرح حقل الإليزه ، حيث ارُتجل استديو صغير : صورة مستديرة لباريس ، مداخن بشكل اعمدة ، التطورات المؤثرة لراقصة متمهلة . وكان بعض الداديين قد تلهوا بالظهور في ادوار قصيرة : كان مان راي والرسام ديشامب يلعبان بالشطرنج ، وبيكابيا والموسيقي إريك ساتي كانا يحملان مدفعاً ، ثم نجم رقص الباله ، جان بورلان ، وصل الى سطح المسرح متنكراً بلباس صياد من التيرول . اما بيكابيا فقد قاد الدفن – المطاردة بقتله شخصه بطلقات بندقيته .

وبدأ هذا الاحتفال على ايقاع احتفالي في ديكور غريب لحديقـــة جاذبيات اللونا بارك ورُبط جمل الى عربة الموتى ، ورئيس الاحتفال يرتدي زي جابي ، والتيجان الجنـــائزية من خبز مصنوع من الدقيق والسمن هي تفاصيل دادية نموذجيـــة يمكن رسمها في المسرحيات التي نشرها تريستـــان تزارا ولويس اراغون يومذاك . ولكن هذه « المفاجآت » تنتمي ايضـاً الى السينما الهزلية للحرس الامامي التي كانت الدادية قـــد تعرضت لتأثيره في بعض الاحيان .

وساد الحرس الامامي القسم الاول من « فترة استراحة » ، وفي القسم الثاني تخلص الحرس الامامي من قيده ، منذ ما تحرك موكب الجنازة يتبعه بعض اصدقاء المؤلف (مارسيل آشار ،

جورج شارنسول ، بيير سكيز الخ .) ، وكذلك بعض المهرجين الآتين من عند فوياد او جان ديران : المقعـدون المزيفون ، الحماة ، التلميذ في التصوير ، السيد الضخم الخ . والفيلم ، باستعماله بعض الحيل الصناعية المعينة : طبع عدة صور على شريط واحد ، تشويه الصور ، مونتاج سريع ، كان يتقدم وفقـاً لقواعد المطاردة الكلاسيكية عند باته او ماك سينيث . وبسير متسارع دون انقطاع كانت عربة الجنازة تتسلق خط حديد اللونا بارك ، وتلال سان كلود ، وشاطىء بيكاردي ، وقـد تركت تابوتها يكرج بشكل طبيعي تام . وفي النهـاية فان جان بورلان المرتدي زي المشعوذ ميليه أخفى ملاحقيه قبل ان يخفي نفسه .

وكتب اريك ساتي موسيقى تهكمية موقعة ، لتوافق هذه التسلية ، وقد تلاءمت بامانة مع الصور .

وبعد « فترة استراحة » اراد رينـه كلير ، بفيلم « شبح الطاحونة الحمراء » ان يتناول صيغة فيلم « باريس التي تنام » : جعل منظر باريس شاعرياً بواسطـة تطبيق ماهر « لحيلة » ، طبع صور متعددة على فيلم واحد هـذه المرة . وكان النجاح وسطاً كما كان نجاح فيلم « الرحلة الوهمية » حيث جرب المحقق ان يستعيد الرونق الساطع والبداهة المرحة لفيلم « فترة استراحة » .

ويمكن ان يكون الخطأ في الفيلم متأتيـاً من انه انفرد بديكورات فقيرة : نوع من قصر سرابي ، متحف غريفان اصطلاحي . اما الشعر المطلوب بالحاح فقد اختفى . وبعد ذلك قاد كلير فيـلم « فريسة الريح » وهو ميلودرام مستخرج من

رواية من النوع الوسط . ويمكن الظن ان الحرس الامـامي في هذا الفيلم قد سار في الطريق التجاري المشؤوم على بعض اصدقاء ديللوك .

وبعد فيلم « الباله الميكانيكية » وانتصار فيلم « فترة استراحة » صار الحرس الامامي يتلمس طريقـــه بشكل مشوش . واراد الكونت إتيـــان دي بومون ، وهو اريستقراطي من نصراء الفنون ، ان ينافس « الباله السويدية » بفيلمه « امسيات باريس » وطلب افلاماً من هنري شوميت شقيق رينه كلير . ولكن فيلم « أشعة ضوء وسرعة » اقتصر على تنضديد زجاجات تحت اجهزة الاشعة وعلى مونتاج اخرق لسلبيات غابٍ منظورٍ من سيارة . ان الاشكال الهندسية ووجوه الشطرنج لإيماك باكيا ، والصور الدخانية المبالغ فيهـــا « لنجمة البحر » كان افضل من ذلك ، ولكن هذه الافلام المحققة على سيناريوات من وضـــع الشاعر روبير ديسنوس ، بواسطة مان راي تابعت ابحاث صورهـــا الفوتوغرافية « التجريدية » دون ان تحمل الايقـــاع والحركة الاساسيين للسينما . و « عمل - منوع » لكلود اوتان - لارا و « توليد الضوء الميكانيكي Photogénie mécanique » لجان غريميللون [1] كانت بعيدة عن ان تعادل « فترة استراحة » . وقد تساءل البعض عن امكان تصنيف « ابنة الماء » في الحرس الامامي ، وهي لمبتدىء يدعى جان رينوار ، لان الطبيعة ، والسيناريو ،

---

١ - لا يجب ان نخلط بينـــه وبين (توليد الضوء) ، وهو فيلم صغير حقق له المونتاج جان ابستاين .

والممثلين ، والمهام التصويرية القريبة من الانطباعية ، كلهـــا تحل محلها .

وبعـد الفن التجريدي والدادية تمسكت السينما بالسريالية . واول فيلم ينتسب اليها هو « المحارة والاكليركي » الذي حققته جرمين دولاك وفقاً لسيناريو من وضع الشـاعر أنطونان ارتو . ولما كان هذا قد اشمأز لأنــه لم يقم بتمثيل الدور الرئيسي فقـد نظم مع اصدقائه جلبة عنيفة في (استـديو الاورسولين) . ولم يكن الفيلم خالياً من العيب ، بالسينـاريو « الشعري » التحليلي النفسي وبانتاج يشوبه شيء من التكلف . فقـــد كانت جرمين دولاك صالحة بصورة افضل لافلام مثل « القرص ٩٥٧ ، آرابسك ، إيقاع وتغير » لانها وهي تلاحق بكل الوسائـــل الاخرى بعض ابحاث ريختر وريتمان ، قد اختارت تمثيل الصور على موسيقى شوبان او ديبوسي Debussy . انها تستطيع ان تفتح فيها حساسيتها العميقة وثقافتها الموسيقية ، بينما العنف المتصنع قليلاً عن ارتو لا يوافق مزاجها .

وفيلم « كلب اندلسي » الذي تبع تلك المحاولة الاولى كان مع « فترة استراحة » طرفة الحرس الامامي الكبرى . « جميل كالتقاء مظلة وآلة خياطة على مائدة تشريح » ، ان عبـــارة لوتريامون هذه اصبحت شعاراً حقيقياً للسريالية يومذاك ، ويجب اعتبارها مفتاحاً لفيلم « كلب اندلسي » .

وقصائد بنجمان بيره او تصوير ماكس ارنست قد تأسست يومذاك على « مونتاج » مخالف للرأي السائد وغـــير متلاحم

الاشكال او الكلمات . ولأجل هذا الجمع الشاذ يجب العودة بالذاكرة الى اللاوعي (الكتابة الاوتوماتيكية) أو الى الصدفة البحتة (الجثة اللذيذة) [1] . ويستطاع ايضاً الاستعانة بالمجانية ، والمحال ، والاشكال الجديدة للاستعارة الشعرية . وهذا ما فعله بونويل Bunuel حينما كتب السيناريو بمعاونة الرسام سلفادور دالي.

وزُعم فيما بعد ان تمثيل الفيلم بكامله كان بواسطة التحليل النفسي . فمثلاً الفصل الذي يمنع فيه البطل من عناق المرأة التي يحبها بواسطة حبلين طويلين رُبط بهما قرع اصفر ، وتلميذان اكليريكيان ، وبيانو ذو ذيل مليء بالحمير المنتنة . وحسب هذه التفسيرات فان الرمز يتفسر بهذه العبارة : ان الحب (اندفاع البطل) والقضية الجنسية (القرع الاصفر) هما مقيدان (الحبال) بالاحكام الدينية (التلميذان الاكليركيان) والتربية البورجوازية (البيانو والحمير المنتنة) .

والواقع ان بونويل ودالي حينما كتبا السيناريو بحثا بشكل قيامي عن لواحق مذهلة مستحيلة دون ان يريدا تعيين معنى رمزي . وهذا البحث عن النتائج المستحيلة ، العنيفة ، غير المحتملة ، قريب من المفهوم البدائي للجاذبية عند ايزانستاين . ولهاتين الطريقتين مصدر مشترك في النظريات المتشابهة لمختلف انواع الحرس الامامي .

---

(١) لفهم هذه العبارة خاصة والسريالية عامة يجب العودة الى كتاب «السريالية» الذي اصدرته دار بيروت للطباعة والنشر في سلسلة المذاهب الادبية .
ـ المعرب ـ

و « كلب اندلسي » الذي ليس له معنى رمزي ، يستعين باستمرار بالاستعارة السريالية او الكلاسيكية ايضاً : القمر المقسوم الى قسمين بسحابة رقيقة يقارَن مثلاً بعين مقطوعة ، الأمر الذي يعود بنا الى الصورة الشهيرة للعين المفتوحة بضربة موسى .

وكان فيلم « فترة استراحة » تسوده بداهة مهملة مرحة حيث ظهر تحدي الموت بشكل دفن - مطاردة مضحك . ولكن الداديين المخالفين الذين اصبحوا سرياليين كانوا قد ألقوا هذا السؤال : هل الانتحار حل ؟. بالشكل الجدي الذي اجاب به احدهم على هذا السؤال بان تجرع الفيرونال . والمسدس العاجي الذي سدده بيكابيا بسرور الى جان بورلان في فيلم « فترة استراحة » اصبح في فيلم « كلب اندلسي » هو الكتب - المسدسات التي قتل بها الممثل بيير باتشيف خياله بشكل وحشي . وقد تبع التظاهرة المرحة اللامبالية القريبة من جلبة التلامذة يأس مذهل ، يبعث على الجنون ، وتمرد فوضوي ، ونداءات في وقت واحد للنين والدالي لاما ، وحكم فوضوي للمال والعمل ، والدين والعقل ، والغرب والمدنية .

وكل « مرض العصر » السريالي هذا يتوضح في « كلب اندلسي » ، انها صورة شبيبة مفكرة متمردة بشكل مشوش . وصدق صرخه الغضب الكبيرة العاجزة هذه قد اعطته انسانيته المفجعة .

ولا يجب البحث عن هذه الصفات في فيلم «دم الشاعر» حيث

تعرض جان كوكتو في طواعية لبعض تأثيرات السينما او الشعر السرياليين،دون ان يستطاع نعت فيلم بالسريالية نفّذ فيه المؤلف تبديلات الموسيقي الماهر على مواضيع تقليدية عنده . ان الشفقة على تلامذة في ملابس الشتاء ، وإعجاب الملائكة ـ المراهقين أو الابطـال ـ البالغين سن الرشد ، وذوق الحيل الثمين ، والحيل الصناعية ـ والنار الاصطناعية ـ تميز فيلماً جمالياً حـــتى درجة التكلف ، دقيقاً حتى درجة التحليل . والمرأة فيه متساهلة ولكن تحت امائر معلمة هرمة سادية تضع نظارات . وقد تولد من يدي جان كوكتو المشعوذتين تكلف رجل ينشد التسلية ، مسرور من نفسه ومن المجتمع،وقد اوصى الكونت دي نواي احد نصراء الفنون بالفيلم بعد « اسرار قصر ده Dé » لمان راي وقبل (العصر الذهبي) لبونويل .

وهذا الفيلم الجديد شدد من رد فعل « كلب اندلسي » ضد التقنية الساطعة المجانية لبدايات الحرس الامامي . وهناك شذرات مستعارة من الحوادث الجديدة ومن فيلم تربوي حول العقارب قد اندمجت دون اصطدام في صور ذات طراز جامد شبه مبتذل . وكان هذا التجريد « الموضوعي »هو تجريد لوائح ـ كاتالوجات ـ المخازن الكبرى التي كان السرياليون يقطعون منها الصور الموافقة للمونتاجات الغريبة وجثثهم اللذيذة .

وكان « كلب اندلسي » دخولاً هائجاً الى ميدان مليء بالخيول ، والحراب ، والصراخ ، والسيوف ، ولواحق اخرى غير مفهومة . ولكن في زمن « العصر الذهبي » صرح عالم السرياليـــة اندره

بريتون انه يجب من الآن فصاعداً تأويل عبارة لوتريامون الشهيرة بواسطة التحليـــل النفسي ؛ وعنده ان مائدة التشريح ترمز الى سرير ، وآلة الخياطة الى امرأة ، والمظلة الى رجل .

وكان سيناريو بونويل ودالي محاولة لشرح العالم بواسطة فرويد ولوتريامون والمركيز دي ساد و ... كارل مـاركس . وقـد اراد المؤلف ان يعنون مؤلفه «المياه المتجمدة للحساب الاناني» وهو تعبير مستعار من البيان الشيوعي . ولكـن بطله المتجسد بغاستون مودو كان قريباً لما لدورور وفانتوماس : انه قضى على الاحسان بانهياله ضرباً على رجل اعمى ، وتحدى المجتمع بتظاهره بخدمته وكان مسلوب العقل بحب حسي وحشي شبه صوفي .

ان الغيظ الشديد والجامحـة الجنسية يسودان من جديد أثراً استُعمل فيه الرمز بشكل واع : كتلك الرموز الجنسية الساذجة التي هي اقرب الى ممازحات طلاب المدارس منها الى التحليـــل النفسي او الاستعارة «الثورية» الـتي جعلت عربة ذات دولابين تخترق حفلة استقبال عصرية حيث كان الحفارون يشربون نبيذاً احمر . و«العصر الذهبي اللاذع» بقدر ما يظهر تشويشه العنيف ، وقد سجل بداية استيلاء على الوعي . وكان بونويل قد وجـــد مخرجاً للتمرد ولليأس الفوضوي حينا اهمل ، بعد الحيل الصناعية القطعية ، الاستعارات السريالية في فيلمـــه التربوي الاجتماعي : «ارض بدون خبز» .

وهذا الفيلم الذي ساعد فيه ايـلي لوثار وبيير اونيك يصور بلاد (الهورد Hurdes) العجيبة ، أتعس منطقة في اتعس اسبانية .



الام (بودوفكين ، ١٩٢٦) . « ان فيلماً لأيزانستاين يشبه صرخة ، وفي لبودوفكين يشبه اغنية . » (موسيناك) . الام تحمل العلم الاحمر .

بوتمكين (ايزانستاين ، ١٩٢٥) . « ان ايزانستاين كغريفث لا يتهيب بعض المغالاة ؛ انه لا يتردد في تصوير الواقع في ابشع صوره..» (ل. موسيناك)



وهناك موضوعية ظاهرة ، تقلد بسخرية موضوعية الافلام المختصة بعلم الحيوان والافلام السياحية ، وتغطي لومه القاسي . واليوم ، فان «ارض بدون خبز» يشرح وينبيء بالحرب الاهلية التي قتل اثناءها الكتائبيون بالرصاص صديق بونويل ، الشاعر غارسيا لوركا ، بينما رمم سلفادور دالي في نيويورك صورة السفير الفرنكوي.

وكان هذا التطور وهذه الفروق هي خطوط كل الحرس الامامي والشبيبة الفكرية . والمجرى الذي حملها ، في السينما ، نحو الفيلم التوبوي لم ينتظر فيلم «ارض بدون خبز» ليظهر نفسه. ومنذ بداية الحرس الامامي ، فان مجرى النزعة التعليمية في السينما كان ظاهراً الى جانب التجريد الالماني ، في السينما الصامتة او في السريالية الفرنسية .

وقد حل هذا الميل بعد قليل محل الميول الاخرى كلها . واذا كان الفيلم التجريدي قد استمر ، فقد كان ذلك بواسطة اشتراك الاشكال الهندسية الملونة مع الموسيقى الكلاسيكية . وهناك تلميذ لوالتر ريتمان يدعى اوسكار فيسشانجر قد طبق بجرارة تلك الطريقة على معزوفة «رابسودي الهنغارية» لفرنزليست وعلى «رابسودي الزرقاء» لجرشوين Gerschwin في افلام أُنتجت في اميركا بعد ان بدأت في المانيا بافلام «دراسات ٧ و ٨ ، تأليف بالازرق» «التلميذ الساحر» لدوكاس» و «الرقصة الخامسة» لبراهمس. ومحاولاته الاصيلة كان قد انتحلها وعممها والت ديسناي في القسم الاول من «فانتازيا» (فيبج وتوكالا لباخ) وهناك مستقبل ينتظر هذا النوع من الافلام مهما كان خاصاً .

وبدلاً من ذلك فان فيلم «العصر الذهبي» وقد وضع نقطة انتهاء للسينما الداهية او السريالية ؛ ولكن بعض المتأخرين في الولايات المتحدة لا يزالون اليوم يؤمنون بقوتها وجدتها . وكان الحرس الامامي قد وصل متأخراً الى هوليوود مع محاولات الفرنسي روبير فلوري الكاليغارية (هوليوود اكسترا ، غراميات زيرو) . وكان للسينما التجريدية بعض الرواج في نيويورك بمحاولات المصور الفوتوغرافي رالف ستاينر ، وماري الن بوث ، ولويس جاكوب وجوزيف شيلنجر . الخ . وفي عهد اقرب كانت افلام مايا ديرين هي الآثار المنحطة للسريالية القديمة . وفيلم «الاحلام التي يمكن ان يشتريها المال » لهانس ريختر ، بمساعدة مان راي ، ودبشامب ، وكالدر ، وماكس ارنست ، وفرنان ليجه ، كان ذا قيمة . ولكن هذا الفيلم الملون قد اقتصر على تناول نصوص ومواضيع تجريبية قديمة من عشرين سنة او تزيد . وكان سنة ١٩٤٥ موضوع تجارب قديمة وليس تجديداً لنوع مختلف .

وفيلم « لا شيء غير الساعات » لالبرتو كافالكانتي اعتُبر في الغالب الظهور الاول المجرى التعليمي في الحرس الامامي . وقد استعملت فيه حيلة مائعة كحجة لاحياء بعض الساعات في مدينة كبيرة ، من الفجر الى الليل ، و«ايلي الصغيرة» اقتباس اخذه كافالكانتي من احدى اغاني الجادات واعلن «شعبية» فيلمه الاول الكبير « في المرفأ» الذي تسجل على نسق تقاليد «حمّى» و«قلب مخلص» . وكافالكانتي في بداية امره كان قريباً من جان

رينوار اكثر من الحرس الامامي الصافي . وكان رينوار يبحث يومذاك في السينما عن الاسطورة ، والتخيل ، والوهم التي تلائم موهبة زوجته الممثلة كاترين هسلنغ .

واستطاع رينوار بفيلم «نانا» تأليف زولا ، ان يحقق فيلماً كبيراً حسب ذوقه في الاستديوات الالمانية . ولكن عدم النجاح المادي لهذا المشروع الذي كان في قسم منه ممولاً قد اضطره الى القيام بقيادة انتاجات تجارية (البلاد ، المباراة في المدينة . الخ .) كما انتج صديقه كافالكانتي « الكابيتان فراكاس» . واستطاع رينوار مع ذلك ان يحقق لشركة (برج الحمام القديم ــ فيو كولوميه) فيلم «بائعة عيدان الثقاب الصغيرة » حسب نص لأندرسن حاول فيه خلق كون من الاحلام ، بواسطـــة الاستديو . وتصاميم الرسوم ، والمآثر الفوتوغرافية . ان غرابة ميليه والتعبيريين كانت تلائم رينوار اقل من غرابة زولا وسترو هايم .

وخلافاً للالمان ، فان الفرنسيين انصار السينما «الصافية» كانوا قد رفضوا السيناريو على اثر فرنان ليجه ولكنهم لم يرفضوا المواضيع المأخوذة خارج الاستديو . وفيلم « البرج » لرينه كلير، الذي عاونه لاكومب كالمعتاد ، كان بعد « باريس التي تنام » نوعاً من التغير على برج ايفل . وحقق جان غريميللون فيلم « ثور اولارج » على حافة مركبٍ لصيد سمك (الطون) حيث جاء برنيال مدير الاجهزة بصور جميلة ذات طراز خاص ولكنها ليست تجريدية . والفيلم الوسط « ليلة كهربائية » لدسلو كان مؤلفاً من عناوين (آرمات) ساطعة . والافلام الأولى للهولندي

جوريس إيفانز : « مطر ، الجسر الفولاذي » كانت اوصافاً قطعية ، خارجية ، ولكنها واضحة جداً .

وقد سارع التكشف السوفياتي في تطور الحرس الامامي ذي الميل التربوي. وساهم في ان يعطي ، في افلامه ، حقاً للمدينة على الانسان ، الى جانب الاشياء . ان الانسان في المجتمع اصبح موضوعاً لفيلمين يبزان الحرس الامامي المنتهي : « المنطقة » الاكومب — مساعد قديم لرينه كلير — وصف تعليمي صرف لحياة لاقطى الخرق الباريسيين . وفيلم « بصدد نيس » ، وهو هجاء اجتماعي لجان فيغو .

وفي المانيا كان تأثير دزيغا فرتوف اساسياً على الحرس الامامي . اما هانس ريختر فقد تناول من ناحية اخرى بعض تعاليم « فترة استراحـــة » في فيلم « العاب القبعات » على موسيقى هاندميث Hindemith ، وهو (فانتازيا) تهكمية بديعة ، قريبة جداً من الكمال. ولكنه تناول اسلوب (سينما عين) في فيلمه «السباقات» (رنسمفوني) ، حيث خدمـــه تشابه الحركات في ان يربط ، بشكل هجائي ، صوراً مأخوذة على حين غفلة بالجمهور . واختار ريختر الحرس الامامي لمواضيع اجتماعية (تضخم مالي) بتصريحه سنة ١٩٢٦ : « نريد فيلماً سياسياً » وكان ان شرع في الاتحـاد السوفياتي بفيلم نصف تربوي ونصف نازي ، هو فيلم « معدن ». ولكن من الخطأ الظن ان الحرس الامامي الجمالي يقود إجبارياً الى الحرس الامامي السياسي . وقد بدا والتر ريتمان انه يحتمل التأثير السوفياتي بشكل عميق اكثر من ريختر حينما اهمل تأليف

(اوبوس Obus) التجريدية ليؤلف من شذرات واقعية موضوعية وفقاً لمبادىء (سينما عين) افلامه «برلين، سمفونية مدينة كبيرة، ميلودية العالم».

وكارل ماير الذي تعب من الكاميرسيبل وحيل الاستديو الاصطناعية اتته فكرة «برلين» وهو يحلم بفيلم دون ممثلين ولا حيل، معيداً تشكيل اربع وعشرين ساعة من حياة عاصمة بواسطة مونتاج صور الهواء الطلق. اما ريتمان الذي حقق هذا المشروع بمساعدة مدير الاجهزة كارل فروند فقد اهتم على الخصوص بخلق طباق حركات وتلحين الموجبات البصرية.

وبلغ هذا الاختصاصي بالتجريد هدفه عندما استعمل اشياء فقط ووحّد، مثلاً، حركات المترو الهوائي وفقاً لخطوط مائلة ومتوازية. ولكنه حينما جمع بواسطة المونتــاج مدخل مصنع والقطعان التي تسير مطيعة الى المسلخ اخذ هذا التقارب معنى مجازياً شائناً جداً عند العمال ونقل تشابه الحركات الى المخطط الثاني. ومع ذلك فان ريتمان لم يكن يعتقد انه يهاجم جماهير الخراف كما انه لم يعتقد بتصديه للنقد الاجتماعي وهو يناوب بــين الاولاد الجائعين والمطاعم الفخمة. وقد اتبع في هــذا التسلسل الآلية mécanisme التي قادتـــه الى اشراك اوركسترا سمفونيـة، واوركسترا مسرح موسيقي، وافخاذ الفتيات، وساقي شابلن واخيراً متسابقين على الدراجات وهم في اوج جهدهم. الخ.

وتلاقى هذا البحث عن النصوص مع هوس المجموعات عند الطلاب الجامعيين الالمان، واصبح مثيراً حينما انقسمت «ميلودية

العالم » الى فصول وفقرات : الاستيقاظ ، النهوض ، زينة الصباح ، الحمّام ، طعام الصباح ، الجمناستيك التنفسي ام بدونه وكان من المستصعب على الغالب ، تذوّق الفن الذي اختيرت بموجبه بعض الصور من افلام تحققت في القارات الخمس ووُصلت فيما بينها بواسطة تشابه التأطير والموضوع أو الحركة ، لأن هذه المهارة الفنية تغطي بشكل سيء البلاهة الاولية للفكرة القائدة : في الساعات نفسها يكون جميع الناس كالحيوانات ، يقومون بحركات مشابهة ليتغذوا ، ويسبحوا ، ويمشوا ، ويحبوا ، ويرضعوا . انها قضية يمكن ان تكون انسانية بشكل غامض لو لم يضع ريتمان الجيش بين المؤسسات الأساسية .

وريتمان ، بتناوله موضوعية (سينماعين) اعطاها الانسان ـ الحيوان كمحتوى بدلاً من الانسان الاجتماعي . وكذلك فقد نسب قيمةً تأثيريةً مماثلة للكلمـــات ، والضجيج ، والصراخ ، والموسيقى ، والانسان ، والآلة في مؤلفه « ميلودية العالم » كما في مونتاجه للأفلام الرنانه : « عطلة الاسبوع » وهو فيلم دون صور يفصح عن المونتاج الراديوفوني اكثر مما ينتمي الى تاريخ السينما .

وبعد عودة ريتمان القصيرة الى التجريد الموسيقي ، واخفاقه في الاخراج بفيلم « فولاذ » قاد افلاماً تربوية للدكتور غوبلز وساعد ليني ريفانستال في فيلم « آلهة الملعب » ومات على الجبهة الروسية اثناء الحرب بعد ان تغنى في (دوتشز بنزر) بانقضاض المصفحات الهتلرية على فرنسا .

وفيلم «سمفونية مدينة كبيرة» الذي ظل اثره اكثر ظهوراً ،

أنشأ مدرسة مع فيــــلم « سوق في برلين » لولفرد باس ، وعلى الخصوص « رجال الاحد » وهو فيلم نصف تربوي ممتاز ، وكان شديد الوطأة على اوقات فراغ صغار المستخدمين . ان هـــذا الفيلم المفتقر الى كل ميزة اجتماعية والذي اتحد ثقله مع ملاحظة اريبة للطبائع قد جمع بعض الآمال الالمانية : روبير سيودماك ، فريد زينيمان، بيلي ويلدر ، ادغار اولمر ، وعمل فيه شوفتان مدير الاجهزة الكبير. وفي نوع مجاور قاد مدير الاجهزة كارل فروند فيلم « تاريخ ورقـة بعشرة ماركات » ، على سيناريو من وضع بيلا بالاسز ، وقد استعمل الحيلة والممثلين. ونجح صانع الديكور إرنو متزنر Metzner في فيلم شائق هو « الحادث » (اوبرفول) ، بينما بدأ البلغاري ديدوف بفيلم « فقاقيع صابون » .

ونفت النازية كل هؤلاء الرجال من المانيـا — ما عدا ريتمان وباس — وأنهت حركة مليئة بالآمال كانت قـــد شجعتها بعض الشركات المنتجة . وفي فرنسا ، حيث لم يكن يستطيع الحرس الامامي ان يعتمد على هذه الدعامة ولا على الدولة فقـد اكتفى ايضاً ، في نهاية السينما الصامتة ، ببعض آلاف الفرنـكات لـكارنه لأجل فيلمه « نوجان إلدورادو دي ديمانش » ، او لجورج روكيه لفيلمه « قطف العنب » . ولكن السينما ابعدت الاول الى الصحافة والثاني الى مهنته في فن الطباعة . وثمن الافلام المرتفع منذ ذاك الوقت ، وكانت تربوية ، قد اخمد همة النصراء الخصوصيين . اما القاعات المتخصصة ، فبعد ان رفضت الافلام الاختبارية الصامتة ، كرست نفسها للافلام الالمانية الناجحة « الملاك الازرق ، اوبرا

الاربعة دراهم » او الاميركية « افلام الاخوين ماركس او ف . س . فيلدز » . واذا كان المجرى التعليمي قـــد استطاع متابعة عمله في انكلترا فقـــد كان ذلك ، وسنراه ، بمساعدة الحكومة ، ووسائل الاعلان ، والشركات الصناعية الكبرى .

ان (المختبر التجريبي) للحرس الامامي الذي بدا في الاصل انه فُتح بواسطة متذوقي الجمال المشتغلين لاجل محبي الظهور قد وجد نفسه انـــه اعطى نتائج اكثر خصباً مما حققه ديلوك واصدقاؤه . وهذه الابحاث كونت في فرنسا رجال المستقبل : رينه كلير ، كارنه غوبميللون ، رينوار ، جان فيغو . وخلقت مدرسة في بلاد، وبدت انها وحدها أبقت بعض الافراد الاقوياء. وفي المكان الاول فايد ورينه كلير اللذان بقيا ثابتين بعـــد سنة ١٩٢٤ .

***

كان جاك فايدر قد بدأ كممثل قبل سنة ١٩١٤ وكان كاتب سيناريو ومساعداً قبل ان يتولى قيادة افلام تجارية. وقد حقق له الشهرة نجاح فيلم « الاطلنطيد » وفقاً لرواية بيير بنوا. وكان المشروع قد موّله لويس امبير الذي صرح يومذاك الى الصحافة : « السينما ، انها شيء بسيط جداً . درج للايراد ، ودرج للنفقات » وقد اراد هذا المنتج ان يتفوق على فيلم « كوفاديس » الايطالي الذي كان استجلابه قد اغناه فيما مضى. وكان هذا الفيلم قد اغرق تحت ديكورات ضخمة وتحت الفتنة الزاخرة لكوكب الحرس الامامي ستاسيا نابيركوفسكا . واحتقر جمهور الحرس الامامي

هذا الفيلم المؤلف بشكل رديء . ورأى فيه ديللوك ، في (الدور) المعطى للصحراء الافريقيـة الكبرى ، استعمالاً ماهراً للدروس السويدية . وكتب : « يوجد في الاطلنطيد ممثل كبير ، هو الرمل . » ولذلك لم يقبل ان يضع فايدر في المدرسة التي كان هو عالمها . وبعـــد ذلك امتاز فيلم « كرانكبيل » ببعض الحيل الجمالية ، و « وجوه اولاد » بتصويره الجيـل ، و « الصورة » بالسيناريو ذي الثقافة المنشودة . وقد لزم مجيء فيلم « تيريزا كان » ليعترف كل فرد بقيمـــة المحقق المتواضع الذي رفض النظريات السابقة .

وقد اثارت واقعيته شيئاً من انتباه عصرٍ تتسلط عليه التفتيشيات عن طراز جديد .

وظهر انه قلد معلمي الحرس الامامي المكروهين مع انـــه تخطى تعاليمهم . اما الفائـدة الحقيقية لاقتباسه « كرانكبيل » عن اناتول فرانس فلم تكن في حيلة اصطناعية تحول بعض الشهود في المحكمة الى عمالقـة وآخرين الى اقزام . لقد ذُكر المشهد في كل مكان ، ولكن لم يُذكر شيء عن وصف الجادات الباريسية البديع وعن الانسانية العميقة لبائع (الفصول الاربعة) الذي تجسده موريس فيرودي من الكوميدي فرانسيز . وقـد جعل الموضوع والممثل الناس يعتقدون ان فايدر قد استمر في (الفيلم الفني) بينما هو يقامر على حقيقة البطل البسيكلوجية والاجتماعية ، ووصف المحيط واظهاره . لقد سادت هـذه الصفات فيلماً اطراه غريفث كطرفة كبرى .

وكان فايدر يفضل « الصورة » على هذا الفيلم ، وسبب ذلك هو ان العاطفة كانت فيه هي النابض. وتصدى للمرة الاولى لنص تناوله في عدة افلام ، وكان كاتب السيناريو جيل رومان قد استعاره من الايطالي بيرانديللو: « محبة امرأة وهمية غير حقيقية » او بشكل اكثر تعميماً : « ان الناس يشوهون ما يرونه دون ان يعلموا » . وكان السيناريو ، رغم هذا الدرس النظري الحاذق عن الشخصية ، اصطناعياً ، وادبياً ، وكثير التمويه . وهو اليوم يفسد اكثر مما يستعمل الصدق وصور الفيلم الجميلة .

وزُعم « غريبيش » برقـــة العواطف . اما اكيل ميللر ، الممثل الذي فرض فرضاً فقد جعل من « كارمن » فيلماً مفخماً بارداً ، ولكن حساسية « وجوه اولاد » تبقى مقلقة .

وبفيلم « تيريز راكان » عاد فايدر الى احـــد منابع فنه — وتقليد السينما الفرنسية — : طبيعية زولا . وتحقق الفيلم في برلين بواسطة مزخرفين ومدير اجهزة وعدة ممثلين المان . ولهذه الاسباب اراد بعضهم ربطه بالتقليد الجرماني اكثر من تقليدنا — الفرنسيين — وقد سيطر الديكور على الفيلم : جرس زجاجي لممر باريسي ، هكانه خلفية حيث يعيش عاشقان مجرمان امـــام توبيخ صامت صادر عن ام مشلولة ، واذا كانت الكاميرسبيل قد استعملت طرقاً مماثلة ، فان زولا قد تقدمها في استعمال (الدليل الهادي) لديكور مــلازم . ان رمل « الاطلنطيد » او شارع « كرانكبيل » اللذين استفـــادا من الدروس السويدية او الاميركية كانا قد سبقا الابحاث الالمانيــة التي تعتمد على لواحق

رمزية اكثر منها على ديكور يعـــبر عن شرط اجتماعي ، كما في « تيريز را كان » . اما ما يدين به فايدر لالمانيا هو انه استطاع ان يبني ، في استديوات مجهزة بشكل عـال ، عنصراً اضطر في السابق ان يلتقطه من الخارج :

ان رواية زولا ـ التي الهمت في السابق طرفة كبرى لنينو مارتوغليو ـ قد ارتضت الاقتباس الصامت . وتعبر مأساتها عن نفسها بالصمت على الخصوص : صمت الزوجة غير الراضية ، والأم المنتقمة ، وشركاء بالذنب اصبحوا اعداء ... وقـد وجد فايدر في هذا الموضوع العنصرين الاوابن للصيغة التي اختصرتها فيما بعد تجربته واساليبه في الخلق : « اولاً جو ، ومحيط ؛ ثم حـــكاية كبيرة بعض الشيء تقترب بقدر الامكان من الرواية المتسلسلة . واخيراً تنفيذ دقيق ماهر . »

ان الصورة الحسية لجينا مانيس سادت فيلماً تقوده اقـــدار للهم ، حسب تعبير زولا ـ والأم الهرمـة التي خلقتها جان ـ ماري لوران لم يكن لها مثيل ،ولكن الممثلين الالمانيين الكبيرين حمّلا تمثيلهما لدروب الزوج والعاشق اكثر من اللازم .

وقاد فايدر بعـد ذلك ، في باريس ، اقتباساً من مسرحية لفلرس وكرواسه Flers et croisset ، وهي من نوع فودفيل الجادات « اصبح فيها امين سر النقابـة وزيراً وجعل من نفسه بورجوازياً . ورأى اليساريون المتطرفون في هذا الفيلم الحالي من الخبث هجاء للخيانات التي وسموها بالعار ،واحسنوا استقبال فيلم « سادة جدد » ولكن الرقابة اكتشفت فيـه هجوماً خطراً ضد

النظام البرلماني، لأن حلم نائب ملأ قصر البوربون براقصات يرتدين سراويل منتفخة قصيرة جداً en tutu ، ومنعت الفيلم طوال عدة شهور . وحين اذنت بعرضه اخيراً كان محققه قد هاجر الى هوليوود . وكان الفيلم اكثر تبايناً من « تيريز راكان » ولكنه ضم نجاحات كبرى ، وكاريكاتوراً لاذعاً للاوبرا ، وتدشيناً هزلياً لمدينة عمالية بواسطة رجال رسميين يعتمرون القبعات العالية .

ورؤية تأثير رينه كلير في هذه القطع يعني النسيان ان « سادة جدد » قد سبق فيلمي « المليون » و « لنا الحرية » (ولكن ليس « قبعة من قش ايطاليا ») . وهذه التشابهات تنتمي الى تأثيرات معاكسة اقل من انتمائها الى مصدر مشترك ، اي الى فودفيل سجادات التي اتاحت الى كلير ، بواسطة لابيش ، ان يحقق فلميه الناجحين الكبيرين الاولين : « قبعة من قش ايطاليا» و « الجوالان » . وهذان الفيلمان صامتان ، ولكنهما قريبان جداً من افلام المحقق الاولى الناطقة ، ومن الافضل الا نفصل بينهما وان نرجىء دراستهما الى ما بعد .

واذا نحينا جانباً فايدر ورينه كلير وفيلم « نابليون » لآبيل غانس ، فان السينما الفرنسية الصامتة قد آلت الى شيء قليل ، خارج الحرس الامامي . وبدا رينوار وكافالكانتي صديقا ديللوك انهما انغمسا في التجارة بعكس جان غريميللون . ففيلمه « حرّاس المنارة » ، وهو اقتباس لجاك فايدر من مسرحية لغران غينيول ، لم يكن ميلودراماً ، ولكنه عمل شددته دروس الافلام التربوية السوفياتية والالمانية حيث جال الشخصان في

الديكور الوحيد لدرج المنارة . ولكن الفيلم لم يبلغ اكبر عدد من الجمهور زيادة عن فيلم « مالدون » .

وكانت شخصية كيرسانوف الحساسة قد تكشفت على هامش الحرس الامامي ، وهو محقق ذو اصل اوروبي ، انضم بسرعة الى المدرسة الفرنسية . وكانت طرفته الكبرى فيلم « منيلمونتان » وهو من افضل الافلام التي انتجت عن باريس الجادات بعد فايدر ، ولكن قبل رينوار ورينه كلير . ويمكن تفضيل هذه الدراما الشعبية التي اجادت تمثيلها ناديا سيبيروسكايا ، على فيلم « ضباب الخريف » الاكثر قرباً من الحرس الامامي ، ولكنه مخصص للحساسية الزائفة والجمال .

وكان جهد هنري فسكور مجهولاً . فهذا المعاصر لغانس وفايدر ، هذا الرجل المتواضع ، اظهر كثيراً من الفن والذكاء في اقتباساته عن « البؤساء » و « مونت كريستو » : حس واقعي في الديكور . وكانت ارادة خدمة موضوعه وليس خيانته هي الصفات القوية لهذا الصانع القريب جداً من الفن الصامت .

وما ان بدىء في إنطاق قاعات الجادات حتى قرر احد المعلنين [1] ميزانيته ، وعبر عن آمال : « اثنان وخمسون فيلماً سنة ١٩٢٩ ... ان فرنسا وقعت في هبوط مقلق . انها انتجت للاسبوع الصغير افلاماً صغيرة لبيوت صغيرة . تبديد وتردد ،

١ ــ جوزه جرمان ، مجلة سينه موند ، كانون الثاني ١٩٣٠ .

هذا هو ما يميزنا ... ولكن رجالاً جدداً قد نشأوا واعادوا جمع العناصر المشتتة . وبنيت شركتان من نوع التروست على اسلوبين مختلفين وسيستأثران بانتباهنا من الآن فصاعـداً : باته ـ ناتان ـ سينه ـ رومـــان ، وغومون ـ اوبير ـ فرنكو فيلم . انهما يستطيعان كل شيء في سوق سيكون في الغد مركزاً لعالم السينما. أن المانيا قد انتصرت فلنحذ حذوها بسرعة » .

ولم يكن تفتت الانتاج الفرنسي غير ظـاهر . والشركات الكبرى التي تجمعت يومذاك في شركتين من نوع (الكارتل) لاستثمار الامكانات التي فتحتها السينما الناطقة قد سيطرت على كل الفن الصـــامت . وهذان البيتان الكبيران المتصلبان ، هذه الاحتكارات اثناء الانحطاط الكامل ، هذه الجثث الحية ،كانت السبب الرئيسي في هبوط السينما الفرنسيــة . وكان ماضيها هو ضمانة مستقبلها .

الفصل العشرون

بنـــاء هوليوود

ان السنوات العشر التي تبعث الحرب العالميـة الاولى كانت للسينما الاميركية عصر ازدهار مكتسح . وكانت الافـــلام الاجنبية قد حُذفت من مناهج العشرين الف قاعـة سينمائية في الولايات المتحدة . وفي بقية العالم فان الافلام الاميركية كانت تشغل احياناً بين ٦٠ الى ٩٠ ٪ من المناهج ، ويخصص كل سنـة مائتي مليون دولار لانتاج يتجاوز ٨٠٠ فيلم . ان مبلغ مليـار ونصف من الدولارات المخصصة للسينما قـد حولها في مشروع مماثل ، وبرؤوس اموالها ، الى اكبر الصنـاعات الاميركية : سيارات ، فواكه مجففة ، فولاذ ، بترول ، سيكارات ...

وهناك بعض الشركات الكبرى : بارامونت ، لو Leow ، فوكس ، مترو ، يونيفرسال ، تسيطر على الانتاج والاستثمار والتوزيع العالمي . ويوجد روابط تزداد وثوقاً ، وباستمرار ، تربطها بالقوى الكبرى في وول ستريت : مصرف كوهن لوب ، جنرال موتورز ، دوبون دي نيمور ، مورغان ، روكفلر . الخ ..

وبعد غرائب غريفث فان الاموال لم توضع على المحققين بل على الممثلين ، وكان هؤلاء عبارة عن آلات او شعارات مصنع . واصبح اسياد الافلام الحقيقيون منذ ذلك الوقت هم المنتجون ، وهؤلاء رجال اعمال يقدر قيمتهم او يختارهم وول ستريت . وكان المخرجون مستخدمين يقبضون اجورهم اسبوعياً كالكهربائيين ، ومديري الاجهزة او مديري الآلات . اما المنتجون فيسلبون من المديرين ، تحت تهديد ضمني بالغاء التعاقد ، معظم الامتيازات : اختيار الموضوع ، الممثلون ، الفنيون ، إعداد السيناريو والمونتاج ، مراقبة الديكور والملابس . الخ ..

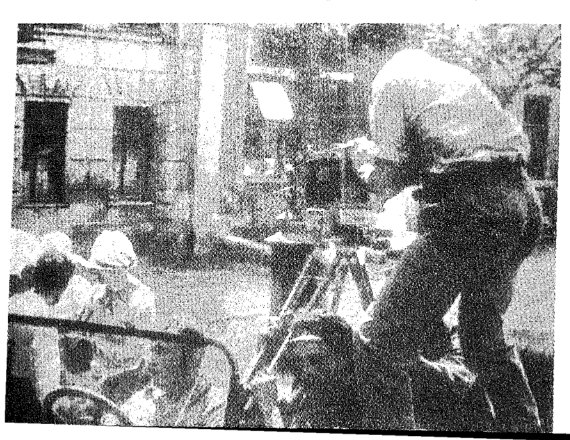
وهكذا اصبح المنتج سيداً لجميع عناصر النجاح او الاخفاق الفني ، وهمُّ الايراد يسيطر عليه : فمجلسه الاداري يثمن قيمته بنسبة الارباح المئوية . ودليله هو مكتب الصندوق وحده . اما الاهتمام باحكام الانتقاد المستقل فقليل ، لان هذا النقد كان – ولا يزال – غير موجود تقريباً في الولايات المتحدة .

ولكن المنتج يظل في الظلام . والممثل هو الذي يكون واجهة هوليوود فنظام النجوم Star System هو قاعدة سيطرتها العالمية . وحماسة المعجبين تبقى مصونة بواسطة ملايين الصور الفوتوغرافية المهداة ، وقد خلقت الدعاية حول المعبودين جواً من الاسطورة . فغرامياتهم ، وطلاقهم ، وزينتهم ، وبيوتهم ، وحيواناتهم المفضلة اصبحت لجميع البلدان مواضيع فائدة ومناقشات . ويرمي النظام ايضاً الى ان يحول الى آلهة حقيقيين رودولف فالنتينو ، ماري بيكفورد ، دوغلاس فيربانكس ،



الارض (دوفجنكو، ١٩٣٠). « لقد اردت ان اظهر قرية اوكرانية في سنة ٩٢٩ في عصر التحول الاقتصادي، وكذلك التحول العقلي لشعب بكامله. » (دوفجنكو)

الرجل ذو الكاميرا (دزيغافرتوف ، ١٩٢٩) . « سينما – عين : تصوير العمل حركة للفيلم دون تمثيل دراماتيكي . » (د.ف.) مصور يلتقط « الحياة بغتة ».



غلوريا سوانسون ، والاس ريد،جوهن جيلبرت،ماريا موراي نورما تالمادج، كلارا بو ، لون شاني...

واهتمت الاديان المعروفـــة بهذه المنافسة . فقـــد فتح البوريتانيون ضد هوليوود ـ بابل معركة زاد من عنفها حدوث بعض الفضائح الرنانـة : موت والاس ريد مقتولاً بالعقاقـــير والكحول ، مقتل راقصة اثناء سكر مفرط اشترك فيه الممثـل فاني ، وكذلك عدة جرائم قتل او جرائم عاطفية .

واسس رجال المال حينذاك (شركة المنتجين والموزعـــين الاميركيين) ـ مختصرة بالحروف الاولى من اسمهـا الفرنسي M, P, A, A ـ التي نظمها وليم هايس ، وهـو بوريتاني متصلب وقائد للحزب الجمهوري ، جعله المرتب السنوي البالغ مئـة الف دولار ان يترك وزارة البريد التي اسندها اليه الرئيس هاردنغ . ان قيصر السينما ، كما كانوا يدعونه تولى طوال عشرين سنة ادارة «مكتب هايس» وربط اسمه بما دعي قانون الحشمة الذي كتبـه احد اليسوعيين ، الأب دانيال ا. لورد . وكانت «الحشمة» غاية اقل منها واسطة ، واستعملت في تحويل السينما الى آلة دعاية تمجد معيار المعيشة في الولايات المتحدة وانتاجاتها الصناعية الرئيسيـة واصبحت السينما سائحاً تجارياً بتطبيقها نظرية هايس القائلة : «ان البضاعة تتبع الفيلم ، ففي كل مكان ينفذ اليه الفيـــلم الاميركي يزداد مبيعنا من المنتوجات الاميركية».

وتبدلت شخصية بعض النجوم حينما وعت هوليوود مهمتهـا السامية . فدوغلاس فيربانكس تجسد ايام شركة (المثلث) عـن

طريق الفكاهة بطلاً اميركياً شديد البأس ، ساذجاً ، متفائلاً ، محبوباً من الجميلات . ولكنه اصبح فيما بعد في المكسيك (علامة الزورو) وفي فرنسا (الفرسان الثلاثة) ، وفي انكلترا (روبان دي بوا) ، وفي الشرق (لص بغداد ، القرصان الاسود) ، كان رياضياً لا يغلب وفارساً لا يخاف ، ولا يتطرق اليه اللوم ، والمدافع المنتصر دائماً عن القضايا العادلة . وقد اصبح مع تقدم العمر ذواقة للديكورات الضخمة ، والسلطان المزهو ، والقوى السحرية . ان دارتنيان كان سيصبح البارون دي مونكهاوسن الحقيقي لو لم تقيه سلامة القلب والابتسامة من الافراط في الاضحاك . وأشربت شخصيته كل هذه الافلام اكثر من شخصية فريدنيبلو ، وراوول فانش ، وفكتور فلمنغ ، ودونالد كريسب ، او آلان دوان . وكذلك فان الفرد غرين ، ومارشال نيلان ، ووليم بودين ، وسام تايلور كانوا بخدمة ماري بيكفورد . وسيدني أولكوت ، وركس انغرام وكنغ فيدور مقبولون منذ زمن طويل عند جوهن جيلبرت ، وفالنتينو ، وغلوريا سوانسون او ماريون ديفز ؛ وجوهن فورد خاضع لراعي البقر هاري كاراي ، وفرانك كابرا للفرقة الصبيانية (Our Gang) ثم للممثل الهزلي هاري لانغدون .

وقلائل هم المحققون الذين لم يخضعوا للنجوم . ان بناء هوليوود رافقه انحطاط او اختفاء الممهدين : توماس انس مات . وماك ومايك سينيت تابع سلسلة تستحق التكريم ولم تضف شيئاً الى مجده . وغريفث هبط المنحدر ببطء .

ففيلم «ولادة امة» لاميركا ، و «البنفسجة المحطمة» لاوروبا، و «تعصب» لفن الفيلم سجلوا ذروته . وفي فيلم «خلال العاصفة»، وهو اقتباس عن ميلودارم من مجموعة اميركية ، اظهر غريفث قوة ساحقة . فذوقه في البحث جعله يلعب دوراً كبيراً في اللون، والصباغ ، والتلوين . وكل فنه في المونتاج ظهر في ذوبان الجليد. انها قطعة ملأى بالشجاعة تذكرنا ببودوفكين في فيلم «الام» . ويمكن ان نرى في تلك الاهمية المعطاة لظاهرة طبيعية تأثيراً سويدياً بعيداً . وفيلم «دي باري» الالماني يلتقي في جميع الحالات مع فيلمه «اليتيمان» . وكان الفيلم تمويهاً مضحكاً ضد ما هو ثوري؛ ان دانتون ، وهو يسير عدواً على جواده في شوارع باريس ،قد تبع البريئة ليليان جيش الى المقصلة حتى آخر دقيقة . و «الليلة المليئة بالاسرار» رواية بوليسية هزلية اكثر منها مرعبة . وفيلم «شقاء» (أليست الحياة بديعة ؟) كان آخر اثر كبير له لانه صور فيه ، بمهارة ، المانيا البائسة ايام التضخم المالي .

وافلام « في سبيل الاستقلال (امريكا) ، سالي ،فتاة السيرك ، شبيبة منتصرة ، اغنية القلب » سجلت انحطاطاً متتابعاً لرجل كبير جداً . وقد اراد العودة الى افلامه القديمة الناجحة ، فاعاد من جديد «معركة الجنس» (القضية الابدية) . وتناول بعض النصوص من «ولادة امة» في فيلمه الناطق «ابراهام لنكولن» . ولكن هذا الاخفاق التجاري سبب القضاء النهائي على غريفث . ولم يستطيع الفنان الكبير المسجل على اللائحة السوداء في الاستديوات ، خلال العشرين سنة التي بقيت له على قيد الحياة، ان

يتولى قيادة فيلم واحد . ان القاعدة الذهبية لهوليوود قد سحقت مؤسسها .

وإفلاس غريفث تناقض مع ازدهار سيسيل ب. دي ميل الذي دمغت شخصيته القوية التجارية الباذخة هوليوود منذ اربعين سنة . فقد اختار جميع الانواع ، بشرط ان تكون ذات فائدة، من الكوميديا العصرية بفيلم «غريشتون البديع» وعدة افلام اخرى كانت غلوريا سوانسون هي الممثلة فيها ، الى الدعاية في فيلم « مجارّة الفولغا » وهو هجاء فخم ضد السوفيات ، وفيلم « هلكى القلب » (الابنة التي لا إله لها) ، وهو ميلودرام ضد الالحاد يحتوي على تصوير ملحوظ لسجون الاولاد . وكانت اكبر نجاحاته انتاجات عالية وفقاً لذوق المسرح الموسيقي ، حيث مزج بالغزل والسادية سيناريوات مستخرجة من الكتاب المقدس . وقد اعطته هوليوود الاعتمادات التي كانت تنقص غريفث يومذاك ليحقق فيلمه الضخم « عشرة اوامر » وفيلم « ملك الملوك » . وقد تسجل اسم دي ميل بين ابطال (البوكس اوفيس) لمتابعته التفكير الايطالي القديم . وقاد فريد نيبلو ، على مثاله ، لغولدوين وماير فيلم « ابن حور » الضخم الذي كلف ستة ملايين ، ورغم رواجه لم يجلب الا اربعة .

وهوليوود ، مدينة الثروات السريعة ، كانت تملك اذواق الاغنياء الجدد السيئة ، جامعةً في قصورها بين المدرجات الرومانية ، وقصور لم تعد من طراز العصر ، وكاتدرائيات وناطحات السحاب . ان ذوق الابنية المركبة الفخمة - وذوق الرموز الدينية — يسود

فيلم « فرسان الرؤيا الاربعة » من تأليف بلاسكو ايبانيز . وقد نافس ركس انغرام[1] بهذا الفيلم الارقام القياسية المالية في فيلم « ولادة امة » ، بفضل فالنتينو الذي مهد له المجد . وكانت الحرب ، وهي موضوع « الفرسان الاربعة » ، عامل نجاح فيلم « المباهاة الكبرى » ، وهو فيلم دعاية لم يرتفع مطلقاً الى ما فوق المستوى التجاري ، مع ان مؤلفه كنغ فيدور قد برهن بعد ذلك على بعض المهارة في العمل .

وهوليود التي اصبحت قوة عالمية ، جعلت مواضيعها عالمية . وكان القليل من افلام (بوكس اوفيس) الكبرى « الصامتة » ذا إطار اميركي . وهناك فيلم واحد من بينها ، « القافلة نحو الغرب » لجيمس كروز ، يستلهم التاريخ الاميركي مباشرة .

وأفلام « الفار — وست » التي جعل منها أنس ووليم س . هارت فناً اصبحت — ما عدا شواذات قليلة مثل « الحصان الفولاذي » لجون فورد — مرادفة للافلام الرخيصة التي حققها ، على عجل ، اختصاصيون لجمهور الشعب بواسطة ممثلين دون مجد . وهذه « الشعوبية » في السينما الاميركية كانت عامة . واستطاع هنري كنغ ان يحقق عملاً كاملاً بفيلم «تولابل دافيد» المؤسس على دراسة الحياة الريفية الاميركية حسب تقليد أنس وغريفث . ولكنه بدلاً من ان يأتيه التشجيع في هذا السبيل وُجِّه نحو الروايات العاطفية الناجحة (ستيلا داللوس) او الافلام الكبرى ، على النسق الايطالي

---

[1] — ان ركس انغرام ، وهو ذكي وماهر احياناً ، قد انهى عمله في فرنسا في الاستديوات التي بناها في نيس ليحقق فيها عدة افلام اميركية كبرى .

التي قادها في روما (رومولا ، الانث البيضاء) .

ان الاهمية المالية ، وشدة الرقابة ، والاقتباس القياسي للروايات الناجحة و (نظام النجوم) ، وعياد Rontine (البوكس اوفيس) والمنتج ، سببت كلها افقاراً فنياً جعله الاسراف المادي اكثر تأثيراً . وبقي على الاقل للسينما الاميركية مدرسة هزلية غنية وبعض افلام تشذ عن ذلك قام بقيادتها كلها محققون من اصل اجنبي .

وامثولة ماك سينت وشارلي شابلن ظلت مخصبة طوال دور الفن الصامت حيث كانت المدرسة الهزلية الاميركية هي الاولى ثم الوحيدة في العالم . انها رأت اولاً تفتح شابلن العبقري .

وكان فيلم «ليغوس» مرحلة حاسمة للممثل الهزلي الكبير الذي تصدى اول مرة للقياسات الطويلة ، وهو نوع يصعب على ممثل هزلي الاحاطة به . لقد اختار شارلو الزجّاج غلاماً صغيراً تركته فتاة ـ ام (إدنا بورفيانس) . ولكن مؤسسة مكروهة للاحسان غتصبت منه الولد الذي عاد الى امه بمساعدة ظروف موفقة . وقد تطبق تأثير غريفث في مفهوم هذا الموضوع الميلودراماتيكي كـ تطبق في بعض الاعمال الساذجة هالة النور التي اضاءت وراء الفتا الام او صورة المسيح الموجزة التي تمثل آلامها . ان شابلن ، وقد خدمه ممثل صبياني بارع هو جاكي كوغان الشاب ، قد استطاع ان يبسط مواهبه كممثل تراجيدي . وكان واقعياً في تصوير الاكواخ ومآسيها ، وغنائياً في حلم الجنة ، حيث الغلمان الاردياء ورجال الشرطة ، وحتى كلاب الشوارع ، كانوا يرتدون قمصاناً بيضاً

واجنحة من ريش الأوز .

وعاد شابلن بعد ذلك الى القياسات القصيرة بأفلام « شارلو والقناع الحديدي ، يوم الدفع ، الحاج » . وفي هذا الفيلم الاخير نقاء الطرف الكبرى الكلاسيكي ويحتوي على تمثيل ايمائي لا ينسى : عظة داود وجليات . ولكن اميركا لم تقبل دون فضيحة بهذه الترجمة الجديدة « للترتوف » وارهقت شابلن بالمظالم .

ولكي يتصدى شابلن للمهزلة الدرامية . حيث كان تطوره يقوده ـ فانه رفض الظهور في فيلم « الرأي العام » الذي كتبه وتولى قيادته لرفيقته إدنا بورفيانس . امرأة اسمها فنان وهجرها . اصبحت عشيقة لرجل ثري . ثم وجدت حبيبها ، وفرقهما سوء تفاهم ، وانتحر الرجل .

وهذا الفيلم الذي ليس بمهزلة عصرية ولا ميلودرام ، كان ذا تأثير عالمي كبير . فقد وضع النقاط على دراسة معمقة للوضعيات والطبائع في عصر كانت فيه بسيكولوجية السينما الصامتة شديدة . واستطاع شابلن بذلك ان يجعل السينما تستطيع الكلام اكثر من الرواية او المسرح ، انها امثولة لم تقرب عن بودوفكين او درايير مثلاً . وبعكس الكاميوسبيل التي عادت يومذاك الى الالحاح على التمثيل ، والى تبسيط مهد العمل السبيل له والى استعمال قيانمي الرموز الصبيانية ، فان شابلن عرّى فنه وعرف ان يستعمل الكناية والإضمار ، دون ان يكف بذلك عن ان يكون مفهوماً وحينما هُجرت البطلة ، فان اشعة نوافذ العربات المضاءة وحدها كانت تشير الى رحيل قطار غير منظور . وحينما تلاقيا فيا بعد

فتحت درجاً في بيتها ، وكان طوق الرجل الذي سقط منه كافياً لتمييز وضعيتها الجديدة .

وكانت هذه المضمرات قد ظهرت فيما حققته المدرسة السويدية او الالمانية او لويس فوديا [1] ايضاً . ولكن هـــذه القناعات الموجزة تتخذ في فيلم «الرأي العام» شكلاً كلاسيكياً .

وعاد شابلن الى الظهور تحت قسمات شارلو في فيلم « الهجوم على الذهب » ، وهو نوع من مؤلف هجائي اكثر كمالاً بين جميع آثاره الصامتة . ويحتوي الفيلم على قطعتين بديعتين : انتظر شارلو عبثاً المرأة التي يحبها امام مائدة جاهزة اثناء وجبة طعـام نصف الليل ، ولكي يبدد كآبته فانه نظم بطرفي شوكتين « رقصـــة ارغفة الخبز » الشهيرة . وفي موضع آخر تحول الى المجاعة ، فرآه رفيقه بشكل دجاجة ، وكان يأكل حذاءه ، ويتذوق الأشرطة كأنها معكرونة (سباغتي Spagheti) ويمص المسامير بلطافـــة كأنهـا عظام . وليس هناك فيلم لشارلو جمع من المال كفيـــلم «الهجوم على الذهب» . ولم تتأخر المنظمات البوريتانية ان تثيـر ضد هذا الرجل الكبير معركة تغذيها اسرار مخدع النوم بدعوى طـلاق . وكاد شابلن ان ينفى من هوليوود كما نفي فاتي Fatty سابقاً . ولكنه صمد امام الاوباش واستطاع الاستمرار بفضـل الثروة التي اكتسبها من نجاحاته الماضية ، اذ وضعها في كل فيلم جديد وخاطر بمصيره في هذه المقامرة . وفيلم « السيرك » الذي

---

١ — في فيلمه المتسلسل « باراباس » ، وفي مشهد تنفيذ رئيسي لحـكم الاعدام ، فاننا لا نرى المقصلة ، ولكن المأساة تقرأ على وجوه الشهود .

انهاه بعد « الهجوم على الذهب » بثلاث سنوات لم يكن افضل آثاره ؛ فصورته الاعظم تأثيراً كانت مجازية : شارلو يمشي على حبل مشدود ويواجه قطيع من القرود المفترسة الصغيرة . وقد كان هناك عنصر جديد بدأ يظهر عنده بجانب الهزلي والفاجع ، هو الغم . ولم يتركه ابداً .

وكان افضل منافسيه الهزليين يومذاك : هارولد لويد وبوستر كيتون وهاري لانغدون ، متأخرين كثيراً عنه .

بدأ هارولد لويد مع بيبي دانيال الجميلة والممثل الهزلي هاري بولار ؛ وكان يومذاك يقلد شابلن مستعيضاً عن ثياب شارلو الواسعة جداً بملابس ضيقة . ثم ترك شاربيه الصغيرين ، واختار قبعة من قش ونظـــارات من الحراشف ، واصبح شخصا ذا قسمات منتظمـــة واناقة مستخدمٍ في مخزن اقمشة جديدة . وكان لوي – كما يسمونه في فرنسا – عاطفياً ولكنه مفتقر تماماً الى الحساسية ، وجباناً ولكنه عنيد حتى التهور . وكان ايضاً هو الاميركي الوسط ذا العداوات مع بعض مظاهر الحياة المعاصرة شبه الممسوخة : ناطحات السحاب ، الرياضة ، الاعمال ، طب الشعوذة ؛ ويمتاز على الخصوص بتصلب كتصلب النملة ، وهو غير ذكي ولكنه محظوظ . وكان للنموذج الذي خلقه من الشهرة في الولايات المتحدة اكثر من نموذج شابلن . وايرادات فيلم « تحيا الرياضة » تخطت سنة ١٩٢٤ ايرادات « الهجوم على الذهب » . وشخصية هارولد لويد – المؤسسة بشكل مناقض للعرف على نوع من غياب الشخصية – سادت افلاماً كان محققوها

(فريد نيوماير ، ســـام تايلور ، كلايد برو كمان . الخ .) هم المنفذون .

وبوستر كيتون ، وهو اكثر اصالة من هارولد لويد ، كان ممثلاً في المسرح الموسيقي وبدأ كرفيق لفـــاتي ، واسس دوره الهزلي على عدم الاكتراث . ان الرجل الذي لا يضحك ابـداً قد تعهد بموجب اتفاقية الا يبتسم ابداً ، لا في افلامه ولا في اي مكان عام . وكان دمه البارد والرابط الجأش يتناقض مع الوضعيات الغريبة التي زجته فيها فرقته كرجل يقوم باعمال مضحكة . وهو ضعيف ومحظوظ كشارلو ، اريب يمارس عدة حرف ، كئيب يبدو انه مقتنع باستحالة العالم والحياة ، مستعد للقبول بكل شيء والتغلب على كل شيء . واذا كان في فيلم « قوانين الضيافة » قد اجتاز الباب في جهة او اخرى ، فان الوضعية انقلبت واصبح الضيف المعتنى به صالحاً للقتل . ومع ذلك فقد كان ضحية استحالة الوضعيات اقل منه ضحية الآليات التي تبالغ في لواحق المهرجين الهزلية : كان كيتون على خصام مع قطـــار ومدافع في فيلم « ميكانو ديلا جنرال » ؛ ومع باخرة من عابرات الاتلانتيك كان هو فيها البحّار الوحيد في فيلم « رحـــلة بحّار » ؛ ومع السينما والاستديوات ، وجميع الحيل في فيـــلم « مدير الاجهزة » . والمفاجأة التي ظلت منخفضة عنـد لويد اتسعت مع كيتون حتى درجة اختلال العقـل الوهمي : فلكي يشوش بكرات الفيلم في « مدير الاجهزة » وضع اسود الصحراء مكان دببة الاقطار المتجمدة ، دون ارتباط .

وكان كيتون زُحلياً اما هاري لانغدون فكان قمريا .
وكان له وجه منتفخ، يثقله النوم دائماً. وطرقه وملابسه كمراهق تتناقض بشكل مبهم مع قسماته البالية . وقد تجسد نموذجاً من الحياة الاميركيــة (le goofer) ، البرغوث الصغير Puceau .
وكانت النساء تخيفه الى درجة انه لما اعلن عن عرسه قاد الزوجة بملابسها البيضاء الى غابٍ وقتلها بطلقـــات المسدس . والسادية الشرسة لهذا الممثل الهزلي الاصيل تنتج قلقاً يمنعه من اكتساح شعبية كبيرة . وقد حطمت السينما الناطقة عمل لانغدون الذي كان مديناً بالكثير لمخرجه فرنك كابرا الشـاب الذي تولى ادارة افضل افلامه : « ملء الجزمة ، المصارع الناقص ، قماطه الاول » .
وهنـــاك ممثلون موهوبون بجانب هؤلاء الممثلين الهزليين الثلاثة ، ولكنهم اقل حظاً ، وقـد خلقوا نماذج زينوها بحيـاة خاصة . وكانت تلك الشخصيات تميز في فرنسا عن خالقيها بواسطة الالقـــاب : فبوستر كيتون كان يدعى في فرنسا فريغو او مالك ؛ هارولد لويد : لوي Lui ؛ هاري بولارد : بوميترون ؛ آل سان جون : بيكرات ؛ هانك مـان : بيلبوكه ؛ كلايد كوك ، ذو العينين الحولاوين : ديديل ، لاري سيمون : زيغوتو . الخ . .
وحتى نهاية الفن الصامت فان المدرسة الهزلية الاميركية بدت انها لا تنضب ؛ والاحتقار المسبب عن إبقاء بعض النفوس الممتازة عليها في الولايات المتحدة قـــد استعيض عنه في اوروبا باعجاب حقيقي ببيكرات او مالك .

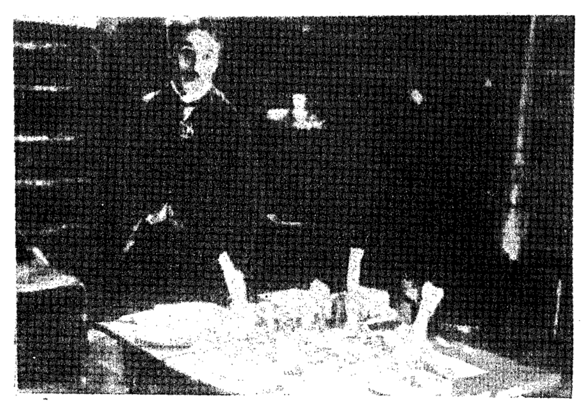
واذا نحينا المزليات جانباً فان افضل سينما اميركية هي من صنع اجانب وجدوا في هوليوود على الخصوص ما حملوه اليها .

وفي زمن المهدين ، وبنحي الانكليزي شابلن جانباً ، كان للفرنسيين على الخصوص حق التمتع بالامتيازات في السينما الاميركية . فقد ساهم ليونس بيره اثناء الحرب في غرز ذوق المهزلة العصرية . وكان غازنيه احد خالقي (السريال) . وكان الى جانبهما شوتار ، والبير شابللاني وأباداي داراست الذي عاون شابلن في فيلم « الرأي العام » .

امـــا اكثر المهاجرين الفرنسيين ميزة فهو موريس تورنور المعتبر في بـدء السنوات العشرين كواحدٍ من افضـل المحققين في هوليوود . وقد حمل الى كاليفورنيا مهارة وثقافة كانتا معروفتين قليلاً فيها . وهذا الممثل القديم في (الاوديون) الذي كوّنه جاسه وشوتار في شركة (البرق) قاد اثنـاء الحرب احـد افلام ماري بيكفورد الكبرى الناجحة ، « الغنية الصغيرة المسكينة » ، واقتبس لشركة (بارامونت عن إبسن وكونراد وستيفنسون ومترلنك . وبانتسابه الى غوردون غريغ وستانيسلافسكي . كوبو فقد سبق الافلام الالمانية باستعمال ديكور منسق . وكان فيلم « الموهيكاني [1] الاخير » اكتشف مثـــلاً جديداً ، هو حارس الافيال القديم والاس بيري . وبعد سنة ١٩٢٨ عاد تورنور الى فرنسا ليتولى فيها قيادة فيلم « البحّارة » . وترك في هوليوود

---

١ ــ الموهيكان : قبيلة من الهنود الحمر في الولايات المتحدة . و « الموهيكان الاخير » تعد افضل مؤلفات الكاتب فنيمور كوبر . ــ المعرب ــ



الهجوم على الذهب (شابلن ، ١٩٢٥) « ان حالة شابلن تذكرنا بحالة موليير
ويجب ان نتوقع منه القيام بعمل فاجع .. » (لويس ديللوك ، ١٩٢٠) . سه
نصف الليل الفاشلة ، القمة الدراماتيكية في فيـــلم (الهجوم على الذهب

الفجـــر (مورنو ، ١٩٢٧) . يجد الزوج المرأة التي اراد قتلها ، في ديك
استديو منظم بشكل معجب .



مساعده القديم كلارانس برون الذي تابع تقليده .

ولكي تهدم هوليوود السينمات المزاحمة نظمت هجرة تضم افضل المحققين والممثلين الاجانب . وقد اشرنا الى ان القادمين الاول هم سويديون .

وقد ابحر موريس ستيلار برفقة غريتا غاربو ، ولكنه كان مرتبطاً ببولا نيغري ، ثم بآل جانئغ الآتين من المانيا . وفيلم « الفندق الامبراطوري » او « ملك السوهو » (شارع الابناء) فلم يحدثا نجاحاً في الفن ولا في التجارة . وبعد فيلم « باربابيه » (باربد واير) الذي مثلت فيه بولا نيغري دور فرنسية تعشق سجيناً المانيا ، لم يجد ستيلار ما يشجعه فترك اميركا . ومات على اثر عودته في مسقط رأسه .

وكان حظ غاربو ساطعاً . ولم يبلغ اي فيلم من افلامها ايراد «ابن حور» او «العرض الكبير» . ولكن الممثلة التراجيدية الكبيرة كانت لهوليوود الضمانة التي يصنعونها من الفن ايضاً في الاستديوات .

وقد خلقت الدعاية اسطورتها . وكانت عناوين افلامها دعوة حقيقية : «الفاتنة ، الجسد والشيطان ، المرأة الالهية ، السيدة الغامضة ، النبتة البرية ، القبلة ...» وقد توصلت في الاسطورة الى منزلة اكبر العاشقات في التاريخ . ولم يكن من السهل نسيانها في فيلم «الجسد والشيطان» الذي شاركها فيه لارس هانسون وجوهن جيلبرت . وكان فيلم كلارنس برون قد استخرج من رواية للالماني سودرمان : عند تناول القربان ادارت العاشقة

الكأس المقدس في يدي الكاهن انجعد المكان الذي استقرت عليه شفتا حبيبها ...

وبدايات سجوستروم كانت صعبة . فقد ارادوا ان يجعلوا منه المخرج المعتاد لافلام لون شاناي . وقد اتحدت موهبة هذا الممثل ، المشهور بتآليفه وكشبراته الغريبة ، بجدة الذهن الغريبة الشاذة للمحقق تود برونبغ المتأثر بالمدرسة الالمانية بصورة ظاهرة «نادي الثلاثة ، العصفور الاسود ، طريق مندلاي» .

واستطاع سجو ستروم مع لون شاناي والمبتدئة نورما شيرر ان يقود اول افلامه الاميركية الذي يستحق التنويه : «برج الاكاذيب» عن رواية لسلمى لاجرلوف تدعى « امبراطور البورتغال » . وقد اتاح له اقتباس عن رواية « الوسالة الحمراء » لناتانيال هاوتورن ان يجد رائحة الكبريت والبوريتانيين الذين يلتهمهم الحب والشهوة المكبوتة التي وصفها قبلًا في السويد ، بفيلمه «برهان النار» . ومع ذلك فان الفيلم الكبير الجميل افسدته بعض التفاصيل ، رداءة الملابس التاريخية .

وفيلم «الريح» الذي قام بتمثيله لارس هانسون وليليان جيش قد اثبت اقدامه في اميركا المعاصرة . وهذا الفيلم جدير من جميع النواحي بنجاحات سجو ستروم السويدية الكبرى . وهو مثلها يسوده وجود ثابت ، مضطرب لعنصر طبيعي ، هو العاصفة التي تهب دون انقطاع على ارض شبه قفراء في بعض نواحي (الفار — وست) . ومنذ اول الفيلم ، فان الريح تصل لملاقاة ليليان جيش الآتية من براري الجنوب الغنية لتعيش بجانب احد

اقربائها ، وكان لهذا القريب زوجة خبيثة شرسة . ولكي تتخلص منها اقدمت على الزواج من اول آتٍ ، وهو رجل عديم التهذيب فقتلته ، وادركت انها تحبه فوجدت سعادتها في هذه الجريمة . ان موهبة لارس هانسون الذي قام بدور الرجل غير المهذب فاقت على موهبة ليليان جيش ؛ وكانت المأساة عنيفة ، كثيرة الجهد ، جنونية ، ومع ان الفيلم صامت فقد كان المتفرج يعتقد انه يسمع ازيز العاصفة دون انقطاع وكذلك الصوت الذي يحدثه إلقاء الرمل على الزجاج . ان التجريد في القصة وميزة الاشخاص القوية حملا «الريح» الى صف الطرفة الكاملة . ولكنه لم يكن نجاحاً مالياً .

لقد انغمس سجو ستروم اذن في التجارة حتى وقت عودته الى بلاده . ومنذ سنة ١٩٣١ كان يعيش في السويد . ولما عاد واصبح ممثلاً (في فيلم «الكلام» على الخصوص ، سنة ١٩٢٤) لم يتولى قيادة افلام . اما فيلم «الرداء الاحمر» الذي اخرجه لالكسندر كوردا في لندن نحو سنة ١٩٣٧ ، فلا يعد شيئاً .

وباستثناء غاربو ، ظلت التقدمة السكندنيافية خارجية تقريباً في هوليوود . ولكن السينما الاميركية مدينة بالكثير للهجرة الجرمانية ، لستروهايم ولوبيتش وستيرنبرغ .

والجونكر ، إريك فون ستروهايم لم يكن قد وجه اهتمامه بعد الى السينما حين ترك فينا ، مسقط رأسه ، سنة ١٩١٠ ليجرب حظه في اميركا . وقد اراد فيها ان يكون كاتباً مسرحياً او صحفياً ، فاصبح مساعداً لغريفث في فيلم «تعصب» . وشكله الجسماني جعل هذا يسند اليه ، في فيلم «زهرة في الخراب» الدور

الاول لضابط الماني سادي شرس . وقد تكشف ستروهايم في هذا الدور عن ممثل كبير ، وبلغ المجد بهذه النظرة الاعلانية : الرجل الذي ستحبونه ان يكره . واتاح له النجاح ان يقود افلاماً كان هو فيها كاتب السيناريو ، والممثل ، والمزخرف وواضع تصاميم الالبسة .

وكان ستروهايم غاوياً ، وقحاً ، جباناً في فيلمه « قانون الجبال» الذي جرت حوادثه في مناخه المفضل : النمسا قبل سنة ١٩١٤ . وقد مثل دوراً من النوع نفسه في طرفته الاولى «جنون النساء » الذي اتبعها بفيلم «الشيطان في كل مكان» . وهذا الفيلم الكبير الذي عمل فيه احد عشر شهراً كان الاول بعد «تعصب» الذي تجاوز المليون دولار . وكانت حوادثه تجري سنة ١٩١٩ في مونت كارلو ، فبنى ستروهايم الكازينو ، وموقعه الكبير ، وفنادقه الفخمة على شاطىء كاليفورنيا . وتملكه هوس التفاصيل الحقيقية ويقال انه وضع في ديكوره للفندق الكبير اجراساً كهربائية تقوم بوظيفتها . وهذه النفقة التي تبلغ عشرات الدولارات انتقدت بصرامة في هوليوود اكثر من الملايين التي هدرت فيما بعد في ديكورات «ابن حور» الضخمة . انها لم تحدث مفعولاً ولم تكن موضع فخر . وقد تحدث الناس عن تبذير ستروهايم ، ولكن الايرادات غير العادية لفيلم «جنون النساء» كلفته تساهلاً وقتياً .

وكان عرض الفيلم يدوم خمس ساعات في نسخته الاصلية فأنقص الى ثلاث ساعات ونصف للاستثمار . وكان ستروهايم فيه اميراً روسياً ابيض خدع ابنة دبلوماسي اميركي ، وكان يعيش

على نفقة وصيفة قبيحة جعل منها عشيقة له ، وهتك بدافع من السادية عرض بلهاء بائسة . واخيراً قتل والقيت جثته بشكل رمزي في بالوعة .

وهناك هوس طبيعي كان يتملك ستروهايم ، فقد كان يريد اظهار كل شيء ، ومنعت له الرقابة ، بين كثير من الصور، صورة فقأ فيها على المخطط الكبير دملاً صغيراً ، ولكنها تركته يغطي بمنديل تقزز منه النفس شفتين بقبلة الوصيفة .

وينظر ستروهايم الى الانسانية نظرة تشاؤمية مرة ،ولكنه ساخط وليس مزدرياً في النقد المحموم الذي يصبه خصوصاً على الطبقات العليا والاقطاعية المنحطة والصناعات التي اثرت . وهذا النقد يصطبغ بالشفقة ، وبالعاطفة تقريباً : بتر عضو ، عاهة ، غرام كبير ، ابنة مغواة ، وحتى القبح ،وكلها تتفتح في الديكور الستروهايمي عن ازاهير زرقاء مؤثرة . ان انسانية ستروهايم[1] تتميز بذلك عن الفوضوية الجاحدة العالية التي جعل ستونبرغ من نفسه داعية لها .

وبعد فيلم « خيول خشبية » ، وهو لوحة عن حياة فيينا بين سنة ١٩١٠ و ١٩١٨ (فيلم ناقص وقد اتمه روبرت جوليان) ، ترك ستروهايم شركة (اليونيفرسال) الى شركة (غولدوين) وشرع بفيلم « الكوامر » ، وهو اقتباس عن رواية ذات نزعة طبيعية لفرنك نوريس باسم « ماك تيغ » . واستعمل ستروهايم الاستديو قليلاً وسجل القسم الاكبر من الفيلم في ثلاثة بيوت في

١ ـ العبارة لأوغو كازيراغي .

حي سان فرنسيسكو حيث وضعت الرواية . وكانت الحوادث تجري سنة ١٩٠٥ . وهناك اثاث لذلك العصر قد اختير بدقة من عند بائعي التحف كان يعمر الغرف التي اعتني فيها بحفظ السقف لاجل التسجيل .

واشتغل ستروهايم تسعة اشهر بجمية ، ليلا ونهاراً ، يضع في قدميه حذاء قديماً ، ويرتدي ملابس مرقعة . وكان عرض العمل المنتهي يدوم اربع ساعات ونصف [1] وقد اضطروا الى استثماره في قسمين : وكان ستروهايم قد تبع عقدة الرواية خطوة فخطوة ، واراد ان يخدع المتفرج بان كل ما يراه هو حقيقي ، وقد صرح بذلك كأساتذته ديكنز وزولا وموباسان .

وفضح الفيلم تالبرغ المنتج الذي طلب ان يخفف عرض « الكواسر » الى ساعتين بواسطة كاتب السيناريو جون ماتيس . وساعد ستروهايم في هذا الحذف تجنباً للضرر ولكنه رفض الاعتراف بان الفيلم هو له حينما اشتدت وطأة الرقابة عليه . ولم يقلّ هذا الاثر الابتر عن ان يكون احدى قمم الفن السينمائي .

ان الجشع والخشونة يسودان اشخاصه . ووفقاً لافضل تقاليد الادب الانكلوساكسوني لم يكونوا من مسرحية ولكنهم يتطورون مع الزمن والعمل . والبطلة التي تجسدها الممثلة الكبيرة زازو بيتس بشكل لا ينسى كانت في البدء فتاة صغيرة سليمة القلب تقرب من البطلات اللواتي تجسدهن ليليان جيش . وبعد زواجها تملكها البخل واصبحت شيئاً فشيئاً مخلوقة اذبلتها اشغال

[1] ــ وليس خمس عشرة او عشرين ساعة كما زعموا .

البيت الوضيعة . وكانت تمشط باستمرار شعرها الثقيل المهمل ، واجتاحها تشنج عصبي لوى فمها . وكان زوجها (جيبسون غولند) طبيب اسنان كبيراً ، وبعد ان اخفق وافلس اصبح سكير شرساً يضرب زوجته ، وانتهى بأن قتلها .

ان هذا الغنى البسيكولوجي الشاذ ، يومذاك ، والذي مهر السينما للمرة الاولى ببعض وسائل الرواية ، كان له من الثمن اكثر من غزارة التفاصيل المبتذلة التي هي ، رغم حقيقتها وصدقها ، نوع من العادة الانشائية عند ستروهايم . فحين التقاء طبيب الاسنان بزوجته المستقبلة ، عميلته ، فان البصاق وجذور الاسنان المقتلعة الدامية هي جسارات ذات نزعة طبيعية قديمة . وكانت السهولات اكثر ظهوراً في الشخصيات التي خلقها جان هرشولت (الذي اصبح فيما بعد رئيسا لاكاديمية السينما في هوليوود) [1]

وستروهايم اكثر كبراً حين يبلغ الواقعية الحقيقية ، من وراء المغالاة الطبيعية ، بتصويره الاضرار التي يحدثها حب المال على ثلاثي مؤلف من بورجوازيين صغار . وفي النهاية تبلغ رومنطيقيته الوحشية عظمة ملحمية : الحصان ، مقيدان بالمكان الواحد بعد الآخر ، ويجر الحي الجثة في قفار وادي الموت ، حيث يعيش ستروهايم وفرقته طوال شهور لكي يتشبع من

---

١ ـ ان « اكاديمية الصور المتحركة الفنية والعلمية » توزع كل سنة ، منذ سنة ١٩٢٨ ، جوائز لافضل المحققين ، والممثلين ، ومديري الاجهزة ، والموسيقيين ، والمزخرفين ، الخ . وهذه الجوائز المسماة (اوسكار) ذات قيمة كبيرة . وفي سنة ١٩٥٢ كان يرأس الاكاديمية شارل براكيت .

حزنه الوحشي .

ان زيادة الحمل ، والثقل ، والمغالاة هي في فيلم « الكواسر » عيوب عرضية . وقد سجل العمل الفضفاض دورة او بداية تقليد. انه اصبح كلاسيكيا .

وعند تمثيل « الارملة الطروب » نهض ستروهايم ليصرخ في الجمهور : « ان عذري الوحيد لقيامي بقيادة قذارة كهذه هو ان لي امرأة واولاداً علي ان اطعمهم. » وهذا الفيلم ذو الاثني عشرة بكرة ، والمصنوع بسرعة في احد عشر اسبوعا لاجل دفع ثمن « الكواسر » يعادل مع ذلك اكثر من اقتباس من اوبريت ليهار Lehar المشهورة . وضع ستروهايم من ذلك الفالس صورة كاريكاتورية حانقة لفينا آل هابسبورغ . وهذا العمل المفروض ، هذه السخرة ، تتحمل مقارنتها بعد كل شيء بفيلم « النشيد الزوجي » ، وهو فيلم استطاع ان يوجه اليه كل عنايته مستفيداً من النجاح التجاري الكبير لفيلم « الارملة الطروب » .

و « النشيد الزوجي » فيلم ذو قسمين يدوم عرضه ست ساعات ، وكان رغم صنفه الكبير جداً مثقلا بعض الشيء بالعاطفية والرموز . وقد شرع المحقق بعد ذلك بفيلم « الملكة كلي » الذي تركه ناقصا بعد ان حقق مدخله الغريب : مليء بالفكاهة السوداء الجنونية . ولم يستطع بعد ذلك ان يقود اي فيلم جديد ، فقد سجلته هوليوود على اللوائح السود . ولم يُغفر له قط انفاقه الكثير من المال في « الكواسر » ليصور المساكين وليس الفخامة ، ولم يُغفر له ايضا لتأكيده حقوق المنتج على فيلمه ، وقد اشتكى

من بتر افلامه بأيد مأجورة . ان هذا الرجل ذا الاربعين سنة رأى نفسه، وهو في أوج امتلاكه لموهبته الكبيرة ، ممنوعاً نهائياً عن ابواب الاستديوات حتى كممثل .

ومصير ستروهايم رمزي . فهوليوود بدأت تطحن او تحذف شخصية الفنانين وفرديتهم. وكان امثال ستروهايم — او غريفث — منذ ذلك الوقت فريسة للمنتجين. واليوم الذي اقدم فيه ايفرنغ تالبرغ على طرده من الاستديوات اثناء احد الافلام قد اعتبره رينه كلير كبدء هجرة جديدة ، كتاريخ التأسيس الحقيقي لهوليوود .

والنظام الذي الغاه ستروهايم فتّح شخصية محقق جرماني آخر ، هو لوبيتش . فقد جعلته نجاحاته الالمانية ، منذ وصوله الى اميركا ، يسند الى ماري بيكفورد فيلماً فخماً بعنوان «روزيتا» . ولكن فيلم «الرأي العام» وجهه نحو نوع جديد ، فقد ارجع طرفة شابلن الى نسبة المهزلة العصرية . ورغم انحلال اخلاق ما بعد الحرب لم تجرؤ اميركا على اظهار الزنا الا مصحوبا بالمآسي وحوادث القتل. فقد كانت تنظر بشيء من حسن الالتفات المشين الى هذا الاوروبي الذي يمزح في قضايا الزواج وفقا لتقليد الشارع الباريسي والمسارح الصغرى في اوروبا الوسطى [1] .

وطرفة لوبيتش الكبرى يومذاك هي فيلم « مروحة اللادي وندرمير » وهو اقتباس لامع ، فخم ، حاذق لمسرحية اوسكار

---

١ — « ثلاث نساء، المثلات الهزليات، الجنة الممنوعة، مفاجآت اللاسلكي» (١٩٢٤ — ١٩٢٦) .

ويلد الشهيرة . وقــد اتم فيها العمل البطولي بنقل الدقة البسيكلوجية دون استعمال العناوين الصغيرة . ومع ذلك فلم يتخط الفيلم مستوى نجاح جيد . وقبل الفيلم الناطق بقليــل فان لوبيتش ــ هذا السيسيل دي ميل الاكثر ثقـافة والاكثر ذكاء والاقل قوة ــ عاد الى الاخراجات الكبيرة بتصويره فيلمين ناجحين : « هيدلبرغ القديمـة » و « المحبة للوطن » اللذين استعمل فيهما جاننغ اعمالا رنانة .

وتجارة هوليوود مدينة بالكثير للوبيتش الذي حمل اليهـا دغدغة للاغنياء الجدد . ولكن مهارتـــه لم يكن لها كثير من التأثير على فن الفيلم .

وجوزيف فون سترنبرغ ، يقع في نصف الطريق بين قساوة ستروهايم الشديدة ومهارة لوبيتش التجارية ، وكان له ، ببعض نجاحاته الكبيرة ، تأثير عميق على السينمات الاميركية والاوروبية . وقد عاش طفولته وشبابه بين الولايات المتحدة واوروبا . وكان يريد ان يصبح كاتباً ولكنه قبل القيـــام بعمل في المختبرات الفوتوغرافية لاحد الاستديوات في سبيل كسب عيشه . وبعد ان اقام في انكلترا اصبح كاتب سيناريو واستطـاع ان يقود فيلمه الاول « صيادو الخلاص » بفضل المساندة المالية التي قدمها اليه نجمه الممثل البريطاني جورج ك . ارثير . وهذا الانتاج شبه التجريبي ــ الذي يشكل في الولايات المتحـدة شواذاً نادراً ــ هو مفتاح جمالية واخلاق سترنبرغ .

هناك بغي وعشيقها ، ابناء الوحل ، سارا في طلب الخلاص

الذي سيجعل منها ابناء الشمس ؛ وقد بلغاه حينها وجد البطل الشجاعة لتحطيم وجه غلام رديء ، هو تجسيد لروح الشر . وكان سترنبرغ حينذاك تحت تأثير الكاميرسبيل المباشر الذي جعله يختار حيلة بسيطة ، شبه ساذجة ، ويستعمل لواحق او تفاصيل رمزية بالحاح . وكان نجاحه مؤكداً في القسم الاول المؤقع بواسطة قارب جرّاف في مرفأ كبير . اما جمال التصوير في الصور الفوتوغرافية ، وبساطة الممثلين ، واتقان المونتاج فقد أنست المقاصد الرمزية الثقيلة ، رغم كلمات العناوين الصغيرة المضخمة ، مشبهة طين المرفأ بوحل النفوس . ولكن في القسم الثاني الذي تجري حوادثه في داخل بيت فقير أنشيء بتعرية حاذقة فان المغالاة في الرموز تتجاوز المضحك . ومن الفكاهة رؤية الرديء يحك فخذه ليظهر ان الشيطان قد استولى على جسده ، ثم يلقي القناع عن مقاصده السوداء بعد ان يضع رأسه بين القرنين الشيطانيين لعلاقة ثياب حيث علق قبعته الرخوة .

والصفات المتينة لفيلم « صيادو الخلاص » اثارت انتباه شارلي شابلن . وممثلته جورجيا هال تعاقدت بواسطته لاجل فيلم « الهجوم على الذهب » . وكلف سترنبرغ بقيادة فيلم « انثى زمّج الماء » لإدنا بورفيانس . وقد استطاعت هذه ببساطتها ان تصل الى التعرية الشابلنية . ولكن سترنبرغ استعمل « رمزية البحر الى درجة نسيان السمك [1] » وعمل من هذا الفيلم المبندق

---

١ ــ هكذا كتب جوهن غريرسون الذي اضاف : « عندما يحقق يصبح مصوراً فوتوغرافياً » معيداً كلاماً حرفياً لديللوك .

مجموعة من الصور الجميلة التي رفض شابلن باشمئزاز ان يضعها قيد التداول .

وبعد محاولتين تجاريتين او ثلاث نجح سترنبرغ ، بضربة معلم ، في فيلم « ليالي شيكاغو » . والسيناريو الذي كتبه واحد من افضل المؤلفين في هوليوود ، بن هشت ، ادخل المرة الاولى على الشاشة نموذجا جديداً ، هو (الغانغستر) الخارج مباشرة من الواقع الاميركي حيث كان نجاحه متأتيا من تهريب الخمور. ان المحقق الذي اطرى في « صيادو الخلاص » تحطيم الحلاقيم كدواء وحيد للوجل والحقارة العمومية ، رأى في هؤلاء اللصوص ابطالاً للعالم المعاصر . لقد كان فوضويون يجيبون على المظالم الاجتماعية بطلقات المسدس و « الاستيلاءات الفردية » ويرتفع هؤلاء الآلهة الى ما فوق الشرط الانساني متحدّين مجتمعا اضاع معنى العظمة . وفي النهاية فان البطل المتجسد بجورج بنكروفت كان يناضل وحده ضد العالم الذي قذف ضده شراذم الشرطة . وحوصر في بيته فدافع عن نفسه حتى النهاية وقد وجد الحل في الانتحار .

ان فيلم « ليالي شيكاغو » كان له تأثير عظيم . ولكن أكمل اثر لسترنبرغ هو « ملاعين الاوقيانوس » (TheDocks of New york) تصوير يائس لغراميات نفايتين اجتماعيتين : حارس مخزن وفتاة . ويمتاز الفيلم بتغلب الجو ، واتجاه حوادث القدر العديم الرحمة ، والحنو على الساقطين من طبقتهم ، والجمالية الماهرة للفوتوغرافيا ، وصحة التفصيل البسيكولوجي . ولكن من الصعب



الكواسر (اريخ فون ستروهايم ، ١٩٢٤).ان الفتاة الطاهرة (زازو بيتز وقـــد تملكتها عادة البخل ، اصبحت قذرة ذات وجـه تجتاحه التشنجات

ليالي شيكاغو (فون ستروهايم ، ١٩٢٧)، الرجل الاسمى (ج. بنكروفت) وعشيقته (افلين برانت) ؛ وشريكه في الذنب (كليف بروك) ؛ ينتظرو الموت ، وقـــد ضبطوا في ملجأهم .



معرفة ما اذا كان سترنبرغ قد أحسن التباين بين هـذا النجاح الكامل والصناعات التجارية الطامعة ، مثل « شفق المجد » الخاضع لتمثيل اميل جاننغ الرديء .

وكان جاننغ قد وصل الى هوليوود مع جماعة من المحققين ، والممثلين ، والفنيين الالمان . وكانت اميركا تنظر بقلق الى تفتح السينما الجرمانية . وبعد التضخم المالي سنة ١٩٢٤ ، فان مشروع ديفز « لانقاذ» جمهورية ويماركان يديره مورغان صاحب المصرف وصاحب قطاع في هوليوود . ففي إطار هـذا المشروع ، وفي شروط سندرسها فيما بعد ، تلقت السينما الالمانية عوناً ماليـاً ولكنها اضطرت الى القبول بذهاب اجادها الرئيسية الى اميركا، متبعـة الطريق الذي سار عليـه منذ سنة ١٩٢٣ لوبيتش ، وبوشوفتسكي ، وبولا نغري وكاتب السيناريو كراكي. وشاهدت هوليوود ايضاً وصول المحققين مورنو ، ليني، الكسندر كوردا، لودفيغ برجر ، دوبون ، والممثلين كونرادفيد ، ليا دي بوتي ، جاننغ ، والمنتج بومر ، وجماعـة من كاتبي السيناريو ومديري الاجهزة والمزخرفين .. ولم تستخرج السينما الاميركية ربحاً كبيراً من هذه الهجرة الضخمة : فكوردا تابع عمله التجاري ، ولوبو بيك ودوبون اخفقا تماماً . ولكن ليس ليني ومورنو .

وطابق ليني دون صعوبة بعض التطلبات وعرف ان يجمع الرواية البوليسية الى الاعمال التعبيرية . وكان بالفعل خالق فيلم الرعب ، وهو نوع جديد لم يلق رواجه بعد في هوليوود . ان فيلم « ارادة الموت » او « التحذير الاخير » لا يعادلان فيلمه

« غرفة الوجوه الشمعية » . ولكن قصته المقادة جيداً قداستعملت حركات الجهاز والتنوير بشكل علمي . ومات ليني في بدء السينما الناطقة .

وكان فيلم « فجر » لمورنو مع فيلم « الريح » احدى الطرق النادرة التي حققها في هوليوود سينمائي آتٍ من اوروبا . وكان الفيلم اقتباساً قام به كارل ماير عن رواية اسودرمان : « رحلة الى تيلسيت » . وكان المزخرفون ومديرو الاجهزة المانا . ومع ان الممثلين جانيت غانيور وجورج اوبرين كانا اميركيين فلا يوجد شيء من هوليوود في هذا الفيلم . ان زخم مورنو البارد وجماليته الماهرة قولبا التنوير والديكور وتمثيل الممثلين في ارادة ثابتة للتأليف الذي يذكرنا بالفوتوغرافيات الفنية سنة ١٩٠٠ . وكانت السيطرة ثقيلة على حركات الجهاز . وفي افتتاحية الفيلم على الخصوص : دار الجهاز بسرعة دون جهد ليرصد البطل وهو يجول في الضباب والمستنقعات . اما الانتقال من الريف الى المدينة بالقطار الكهربائي فقد كان طرفة فنية . وكان الموضوع محاولة زوج هم بقتل امرأته ، ويتبع هذه المحاولة مصالحة الزوجين . ويحتوي على منتهى الدعارة التي لا غنى عنها عند مورنو . وكثير من الفسق ، والعاطفة القوية احياناً ، لم يمنع اوبرا الصور الفخمة هذه من ان تعوزها الحرارة الانسانية .

وبعد هـذا الاخفاق النصفي فان « الشياطين الاربعة » و « الكنة » (ويسمى ايضاً « الدخيلة » او « امرأة من شيكاغو ») تشعرانا بشيء من التطلبات التجارية . ولكي يجرب مورنو

من هوليوود فقـــد ذهب مع فلاهرتي ينتج ويقود « اللامساس Tabou » ، وهو فيلم كبير جميل سندرســه في موضع آخر ، وقبل ان يعرض هذا الفيلم مات مورنو بحادث سيارة .

ان مثال السينما الاوروبية جعل بعض المديرين الاميركيين يميلون نحو افلام يتقدم الفن فيها التجارة . وتوصل بعض منهم الى هذه النتائج . وقد تميز بدء السينما الناطقة بظهور مواهب جديدة بدأت تحقق بروز المهدين .

والاعتماد المالي الذي اكسبه اياه فيلم « العرض الكبير » اتاح لكنغ فيدور ، وهو محقق مكثر ، ان يختار موضوعه لفيـــلم « الجمهور » واستطاع دون مضايقة ان يقود السيناريو الذي كتبه مع ج . ف . ويفز وهاري بن . وكان بطـله مستخدماً صغيراً يحاول بسخرية ان يرتفع فوق شرطه ، ثم يعـــاود السقوط في كفاف حبة رمل ضائعة في « الجمهور » .

ويظهر تأثير المدرسة الالمانية ، اكثر من مدرسة ستروهايم ، في استعراض ناطحة السحاب والمكاتب الموحـدة في سير رمزي ضد المجرى لرجل يحاول إثارة جماعـة من العميان ، وفي الصورة الاخيرة عرض فيدور على الجمهور ، كمرآة ، سيركاً فيه مئات من المتفرجين تهزهم ضحكة جنونية بلهاء . وكان النسق طبيعياً ، انه الفيلم الاول الذي تُشاهد فيه بعض الرفاهيات الخاصة في قاعات الحمّام ، الامر الذي يمنع الفيـــلم ان يسير في الغالب نحو رمزية مفخمة . وهذا الفيلم غير المتساوي يبدي تشاؤمية كلية تحمل على اليأس من المجتمع والفرد المعروض كأنه جبان ، وعامي ، ومعتدل .

ان المجاهرة بالعقائد الدينية ، كما في الافلام السوداء الاخرى ، قيمة الاعتراف (في الدين المسيحي) .

وبعد الاخفاق المالي الذي مني به فيلم « الجمهور » ، عزم فيدور ان يمثل دور معلم الغناء لسوزان الكسندر في فيلم « سيتيزن كان » : وكان هو المدير الذي اجتذبته ماريون ديفز ، وهي ممثلة دون موهبة ، والتي اراد عشيقها هيرست سيد الصحافة (المثال الاصلي لسيتيزن كان) ان يحولها الى ممثلة لامعة . ان رئاسة فيدور المكروهة لم يكن لها تشدد كبرياء ستروهايم الحادة.

وفرنك بوزاج ، من اصل اسكنديناڤي ، لم يكن بعيد الهمة كفيدور في « الجمهور » ، ولكنه عرف ان يكون شاعر الحنو والصداقة الخالصة المحبة في الافلام التي قام بتمثيلها « ثنائي مثالي » في ذلك العصر : جانيت غاينور وشارل فاريل . ولم تقدر فرنسا هذه الصفات النادرة حق قدرها في فيلم « السماء السابعة » (ساعة الموت) بسبب منظر باريس الكثير الخيال . ولكنها صفقت لفيلم « المرأة ذات الغراب » (النهر) الذي مر في الولايات المتحدة ولم يشعر احد بوجوده . وحملت النجاح في العصر نفسه الى فيلم « امرأة في كل مرفأ » ، وهي حكاية عنيفة للبحارة ، صنعت من الساحرة الموهوبة قليلاً ، لويز بروك ، كوكباً عالمياً استفاد منها بابست Pabst فيما بعد . وكان الفيلم ناجحاً ، وقد بدأ محققه هوارد هاركز ، المبتدىء يومذاك ، عملاً متنوعاً مثمراً .

وقد سبب الحنو والفكاهة نجاح فيلم « وحدة » لبول فيجوس .

ان هذا المحقق الهنغاري ، بعد بداياته الغامضة في اوروبا ، بدأ في اميركا بفيلم تجريبي هو « اللحظة الاخيرة » . وفيلم « وحدة » شاهد في بعض اعمال المونتاج السريع او التنضديد على شواغل الحرس الامامي . ولكن الفيلم كان دراسة مسلية بديعة لحياة المستخدمين الاميركيين الصغار طوال بعد الظهر في عطلة أمضيت في حديقة جزيرة كوناي . ان الفتنة والبداهة رفعتا الفيلم الى ما فوق التصوير السريع او الملاحظة المبتذلة للطبائع . ان فيجوس لم يستطع انماء مزاياه التي لا تصلح لهوليود الا في القليل . وبعد عدة افلام تجارية من النوع الوسط تابع عمله في فرنسا والمانيا ، وانكلترا قبل ان يصبح منتج افلام تربوية [1]

وطوال الدور الاكثر ازدهاراً في تاريخه ، فان هوليوود كانت قد صفّت ، اكثر مما استعملت ، روادها وبعضاً من اكبر الفنانين الاوروبيين . لقد كان تفوقها العالمي مصحوباً في معظم انتاجها بركود مقلق في التفاهة والفخامة .

وهناك حادثتان متتابعتان وضعتا حداً لهذا الدور : مجيء السينما الناطقة والازمة الكبرى التي فتحتها الكارثة المالية في وول ستريت . وكان من نتائجها تجديد — مخصب في الغالب —

---

١ — ان افضل فيلم ناطق له « ماري » اسطورة هنغارية » قد تحقق في هنغارية برؤوس اموال عالمية وكانت انابيلا ممثلة . وقد اخرج منه اربع ترجمات . وحقق في سيام ، لحساب شركة سويدية سنة ١٩٣٨ فيلماً تربويا بعنوان « قبضة من الارز » مستعملا اساليب فلاهرتي . ولكن الانسانية التي ميزت فيلم « وحدة » غير موجودة فيه ، وكان الفيلم فرضاً مدرسياً بارداً .

في الخالقين والممثلين ، وفي الوقت نفسه اشتداد سيطرة وول ستريت على الفن وصناعة الفيلم .

ان اول عرض لفيلم « مغني الجاز » ، في ٢٣ تشرين الاول ١٩٢٧ ، وهو فيلم رنان ، ناطق ، غنائي لألان الكسندر ، قد سجل دخول السينما في مرحلة جديدة من تاريخها .

الكتاب القادم :

من السينا الناطقة الى الرسوم المتحركة

محتويات القسم الثالث

روائع الكاتب الكبير

احسان عبد القدوس

١ ـ النظارة السوداء	٢٥٠
٢ ـ أنا حرة	١٠٠
٣ ـ صانع الحب . بائع الحب	٤٠٠
٤ ـ شيء في صدري	٨٠٠
٥ ـ عقلي وقلبي	يصدر قريباً
٦ ـ زوجة احمد	تحت الطبع
٧ ـ البنات والصيف	« «

تطلب من

مكتبة المعارف في بيروت

هذا الكتاب

لم يصدر بعد كتاب عن تاريخ الفن السينمائي جذاب في القراءة ، جذاب في الاسلوب ، زاخر بالوقائع والمعلومات مثل هذا الكتاب .

ونحن نعتقد بان المكانة التي بلغتها السينما بين الجماهير العربية هي مكانة كبرى من حيث هي اداة للتسلية والتثقيف ، وقد اصبحت المواضيع التي تتعلق بها مثار اهتمام كافة الناس لذلك فقد بذلنا الجهد لكي نصدر للقراء العرب هذا السفر النفيس ، باجزاء متسلسلة تكون سهلة التناول من حيث الحجم والسعر ، وقد اصدرنا منه حتى اليوم ثلاثة اقسام كما يلي :

القسم الاول : **اختراع الآلات وتطور الاخراج**

القسم الثاني : **تطور السينما في بلدان اوروبا و**

من ماكس ليندر الى شارلي شابلن

القسم الثالث : **من الازدهار السويدي الى بنـ...ـا**

القسم الرابع : من السينما الناطقة الى الرسوم ... (يصد...

الثمن ١٥٠ ق.ل او ما يعادلها

مطابع دار الكشاف - بيروت